

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

DANILO SIMÕES LIU

O PERCURSO HISTÓRICO DA CULTURA *DRAG*:

uma análise da cena *queer* carioca

Rio de Janeiro

2016

Danilo Simões Liu

O PERCURSO HISTÓRICO DA CULTURA *DRAG*: uma análise da cena *queer*
carioca

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Comunicação da Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em
Comunicação – Publicidade e Propaganda.

Orientador: Denilson Lopes

Rio de Janeiro

2016

DANILO SIMÕES LIU

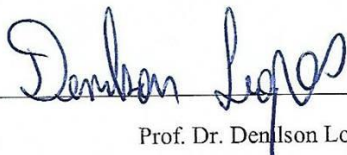
O PERCURSO HISTÓRICO DA CULTURA DRAG:

uma análise da cena *queer* carioca

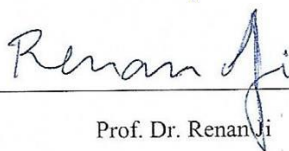
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Comunicação da Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em
Comunicação – Publicidade e Propaganda.

Aprovada em:

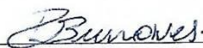
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Denilson Lopes



Prof. Dr. Renan



Prof. Dr. Patrícia Burrowes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

LIU, Danilo Simões,
O percurso histórico da cultura drag: uma análise da cena queer carioca / Danilo Simões Liu - Rio de Janeiro, 2016.

Inclui anexos

Orientador: Denilson Lopes

Monografia (Bacharel em Comunicação - Publicidade e Propaganda) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1. Comunicação 2. Teoria Queer. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. II. O percurso histórico da cultura drag: uma análise da cena queer carioca.

Dedico este trabalho a todos aqueles que não compreendem o que é diferente. E a todos os que sofrem as consequências disso.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os membros do coletivo Drag-se, a Bia Monteiro, a Amanda Guimarães, a Samile Cunha e a todos que, de alguma forma, me apoiaram durante esse processo - seja tal apoio moral, cedendo os guarda-roupas ou cedendo seu tempo - porque, como RuPaul destaca em um determinado ponto de *RuPaul's Drag Race*, pessoas LGBTQ+ têm o direito de escolher as suas próprias famílias.

LIU, Danilo Simões. **O percurso histórico da cultura *drag***: uma análise da cena *queer* carioca. Rio de Janeiro, 2016. Monografia (Bacharel em Comunicação - Publicidade e Propaganda) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

O presente trabalho busca investigar aspectos globais da construção da cultura *drag*, partindo de contextos em que o ato de se montar representava apenas uma necessidade cênica; até o atual contexto; para, num momento posterior, tecer uma análise da atual cena *drag* carioca, mapeando as diferenças e semelhanças entre duas gerações de *drag* queens, representadas pelos coletivos Turma OK e Drags-se. São observados também aspectos históricos da cena *drag* local, bem como as influências, concepções artísticas e posições políticas das artistas abordadas para, dessa maneira, determinar as razões do “corte geracional” observado entre as *neo drags*, grupo de artistas surgido recentemente, e a geração anterior a elas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: *Drag queen* do século XVIII

Figura 2: Atores vestidos como mulheres para interpretar papéis no teatro em 1883.

Figura 3: Divine em cena de *Pink Flamingos*

Figura 4: O casal Marble, os antagonistas de Divine em *Pink Flamingos*

Figura 5: Miss Edie, ou "egg lady", a mãe de Divine em *Pink Flamingos*

Figura 6: Divine em cena de *Pink Flamingos*

Figura 7: Divine em cena de *Female Trouble*

Figura 8: Dr. Frank'n'Furter em cena de *The Rocky Horror Picture Show*

Figura 9: *Over At the Frankenstein Place*, cena em que Brad e Janet chegam ao castelo de Frank

Figura 10: Brad e Janet em *Damn It, Janet*

Figura 11: Pepper LaBeija em um dos *balls* do documentário *Paris Is Burning*

Figura 12: Personagens do documentário *Paris Is Burning*

Figura 13: Categoria *executive realness* dos *balls*

Figura 14: Venus Xtravaganza

Figura 15: A drag queen Kim Chi durante o desafio *ball* de *RuPaul's Drag Race*

Figura 16: Imagem do videoclipe *Vogue*, de Madonna

Figura 17: Michael Alig e James St. James

Figura 18: Michael Alig

Figura 19: Alguns *club kids*

Figura 20: Cena do filme *Priscilla, a Rainha do Deserto*

Figura 21: Mitzi, a protagonista de *Priscilla, a Rainha do Deserto*

Figura 22: Cena do filme *Para Wong Foo, Obrigado por Tudo! Julie Newmar*

Figura 23: RuPaul em sua performance em *Wigstock*

Figura 24: A vocalista do trio Dee-Lite

Figura 25: RuPaul e o *genderfuck*

Figura 26: David Bowie e o *genderfuck*

Figura 27: Annie Lennox e o *genderfuck*

Figura 28: Capa do single *Supermodel of the world*

Figura 29: Campanha de RuPaul para a MAC Cosmetics

Figura 30: Adore Delano e Bianca Del Rio no comercial da Starbucks

Figura 31: Alaska 5000 na campanha para a American Apparel

Figura 32: Courtney Act na campanha para a American Apparel

Figura 33: Willam Belli na campanha para a American Apparel

Figura 34: Conchita Wurst

Figura 35: As *drag queens* da nova temporada de *Amor & Sexo*

Figura 36: Cena do filme *O Casamento de Gorete*

Figura 37: Deena Love, participante do *The Voice Brasil*

Figura 38: Mina de Lyon e Duda Dello Russo, participantes da segunda temporada de *Academia de Drags*

Figura 39: O grupo Dzi Croquettes

Figura 40: Integrantes do Dzi Croquettes

Figura 41: Integrantes do grupo Dzi Croquettes

Figura 42: Rogéria, uma das *drag queens* surgidas dos concursos da Turma OK

Figura 43: Laura de Vison

Figura 44: Laura de Vison

Figura 45: Suzaninha Ritchtofen

Figura 46: Suzy Brasil

Figura 47: Rose BomBom

Figura 48: Nany People

Figura 49: Salete Campari

Figura 50: Verônika

Figura 51: O coletivo Drag-se, algumas das representantes das *neo drags*

Figura 52: *Drag queen* assiste à votação do impeachment

Figura 53: Aurora Borealis em editorial da revista *Vogue*

Figura 54: O grupo *As Baphônicas*

Figura 55: Palloma Maremoto em sua performance no Circuito Artes da Noite

Figura 56: Wendell Cândido em sua performance no Circuito Artes da Noite

Figura 57: Milka em sua performance no Circuito Artes da Noite

Figura 58: Medusa em sua performance no Circuito Artes da Noite

Figura 59: Ravena Creole em sua performance no Circuito Artes da Noite

Figura 60: Jer Ber Jones, drag queen que adota a estética *tranimal*

Figura 61: Alma Negrot, drag brasileira que adota a estética *tranimal*

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Comparativo das programações dos coletivos Drag-se e Turma Ok

Tabela 2: Descrição das performances do Circuito Artes da Noite

SUMÁRIO

1	A FORMAÇÃO DA CULTURA <i>DRAG</i> NO ÂMBITO MUNDIAL	5
1.1	O percurso da <i>drag queen</i> através do tempo.....	5
1.2	As drag queens e a contracultura: <i>the filthiest people alive</i>	9
1.3	<i>The Realness: Paris is Burning</i> e a “cultura dos bailes”	19
1.4	<i>Club kids</i> e <i>clubbers</i> : <i>money, sucess, fame and glamour</i>	25
1.5	<i>Ladies, start your engines</i> : a ascensão midiática da cultura drag	28
1.6	De <i>Supermodel of the world</i> à Mama Ru.....	32
1.7	Carisma, singularidade, nervo e talento: projetadas mundialmente.	38
2	O “MENINO DO RIO” QUE VIRA A “GAROTA DE IPANEMA”	43
2.1	Dzi Croquettes: a <i>drag queen</i> como forma de resistência no período da Ditadura Militar.	44
2.2	Turma OK: a expansão do <i>camp</i> na cultura <i>drag</i> carioca.....	47
2.3	Laura de Vison: o escracho como ferramenta política	50
2.4	Os anos 1990: a explosão da cultura <i>drag</i> no Brasil.....	54
2.5	O marco das <i>neo drags</i> : a capa do caderno <i>Ela</i>	58
3	DRAG-SE.....	63
3.1	Sobre a análise comparativa.....	65
3.1.1	Análise comparativa dos programas.....	66
3.2	Resultados das entrevistas	75
3.2.1	Sobre o conceito de arte das duas gerações apresentadas	75
3.2.2	Sobre as ideias de performance das duas gerações apresentadas	79
3.2.3	Sobre influências visões políticas e sociais	81
4	Considerações finais.....	85
5	Referências.....	87

1. INTRODUÇÃO

Embora a cultura *drag* esteja passando por um período de visibilidade intensa, decorrido do sucesso do reality show *RuPaul's Drag Race*, as *drag queens*¹ existem na cultura ocidental desde, pelo menos, o século XVI, contexto em que o dramaturgo William Shakespeare produzia as suas peças teatrais. Homens que utilizam roupas femininas estão presentes em diferentes momentos e culturas, seja no palco, seja na vida cotidiana. Desse modo, o conteúdo apresentado pelo programa de TV supracitado não define ou delimita os contornos de tal arte, uma vez que apresenta apenas um recorte – que abrange um determinado grupo de pessoas, talvez mais palatável a audiência média norte-americana – ou o que algumas *drag queens* ao redor do mundo entendem como o “fazer *drag*”.

Para pensar as ramificações da cultura *drag* para além do que é exibido em veículos massivos de comunicação, bem como para observar traços que vão além do retratado em *Drag Race*, o presente trabalho busca investigar aspectos da cena *drag*, com o recorte centrado na cidade do Rio de Janeiro – local que possui um histórico rico e, por vezes, bastante esquecido de *drag queens*. Através dessa investigação, que se deu pela a observação de dois coletivos² *drags* da cidade – a Turma OK, nascida ainda no contexto da Ditadura Militar; e o Drag-se, iniciado no ano de 2015 – serão levantados aspectos da estética das *performers* cariocas, bem como a sua maneira de se posicionar politicamente e de entender a arte *drag*. Tal recorte foi escolhido porque observou-se que existe uma espécie de “corte geracional” entre os dois grupos analisados, decorrido do contexto em que as artistas se inserem e da vontade de expandir e testar os limites da *drag queen*.

Não se pretende, entretanto, ignorar as tendências vindas de fora do Brasil, uma vez que estas reverberaram no fazer artístico das *drags* locais e se misturaram a uma série de características das artistas que encontramos em território nacional para constituir algo que é amplo e escapa de categorizações prontas e pré-estabelecidas.

Dessa maneira, o primeiro capítulo deste trabalho se propõe a traçar uma espécie de linha do tempo da formação da cultura *drag* no âmbito mundial por meio da

¹ Estamos entendendo como *drag queen* a utilização por homens de roupas do sexo feminino em festas ou manifestações artística.

² Entende-se como coletivo um grupo de pessoas que se reuniu, por afinidades, entre outras razões, para discutir determinada questão e pensar ações e/ou organizar eventos relacionados a ela.

discussão de alguns grupos e artistas relevantes para que a tal arte adquirisse os contornos que possui atualmente. Percorre-se, então, um trajeto que abrange o surgimento da arte *drag* no Ocidente, abordando as suas especificidades antes do século XX, mas o enfoque maior acaba por recair sobre os decênios de 1970, 1980, 1990 e o período atual, pós-*RuPaul's Drag Race*. Como maneira de equiparar as linhas do tempo e compreender melhor a formação da cena *drag* carioca, os mesmos decênios serão considerados ao se tratar a trajetória das *drag queens* no Rio de Janeiro. O resgate de personagens e coletivos importantes para a formação de tal cena nos permite compreender melhor a tradição do Rio em matéria de *drag* também, questionar as razões de algumas estéticas, antes populares na cidade (como o *camp*³) terem caído em desuso após o “corte geracional” supracitado.

Assim, se faz necessário apontar que os dois primeiros capítulos foram concebidos através de pesquisa bibliográfica em fontes consideradas primordiais para o entendimento não só da arte *drag*, mas também do contexto socio-histórico que motivou o trabalho das artistas a ser feito de uma maneira ou de outra. Também procurou-se resgatar fontes importantes para desfazer equívocos relacionados às questões de gênero, como o fato de que nem toda *drag queen* deseja ser uma mulher, frequentemente presentes quando a figura de *drag queens* se encontra em pauta. No que tange ao contexto histórico, foram utilizados, em sua maioria, filmes – entre os quais se destacam-se *Midnight Movies: From the Margin to the Mainstream* (2005), *Paris is Burning* (1990) e *Party Monster: The Shockumentary* (1998) –, uma vez que, além de abordarem movimentos e artistas importantes para a cultura *drag* ainda oferecem uma visão dos objetos a serem estudados inseridos em seu contexto socio-histórico. Por se tratar de uma forma artística pautada na imagem, o cinema se mostra rico para a compreensão dos caracteres a serem analisados, já que oferece a possibilidade de observar todos esses aspectos em poucos minutos⁴. As questões de gênero, por sua vez,

³ "To start very generally: Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization". (SONTAG, 1964, p. 2)

⁴ Os filmes foram escolhidos, primeiramente, por causa das personagens, que são *drags* citadas como influentes por diversas (outras) *drag queens* do coletivo Drag-se. Embora outras manifestações artísticas também abarquem tais personagens, elas foram descartadas pelos motivos a seguir: 1) videoclipe e música: a sua curta duração garante menos tempo para se construir um personagem, de modo que a análise poderia se tornar superficial e mais pautada em algo externo à obra do que nos significados oferecidos por ela; 2) teatro: considerou-se que ter acesso às montagens de uma determinada peça, ainda que através de filmagens, seria primordial para o entendimento das personagens e como tal acesso não é facilitado, tal manifestação artística foi descartada; 3) literatura: essa forma artística demandaria maior/MAIS tempo e uma grande seleção de obras, uma vez que alguns livros poderiam não conter os

foram abordadas sob a perspectiva de Judith Butler e da Teoria *Queer* de maneira geral, resgatando informações e conceituações diferentes para que se entenda que a *drag queen* não é uma identidade de gênero⁵, mas, antes, um modo de brincar com as ideias fixas e pré-estabelecidas de masculino e feminino, desfocando os limites entre os gêneros e tornando, dessa maneira, a performance algo substancial.

Posteriormente, como maneira de tratar o que é atual e tecer a comparação entre a Turma OK e o Drag-se, o capítulo final do presente estudo se dedica a observar as diferenças e semelhanças dos dois coletivos supracitados por meio de categorias estabelecidas através de um roteiro, que abrange questões pertinentes ao fazer *drag*; de entrevistas realizadas durante o Circuito Artes da Noite⁶, evento que se dedicou exclusivamente a performances de *drag queens*; e também a observação das apresentações realizadas em tal evento, devidamente descritas no capítulo supracitado. Pretende-se, dessa maneira, compreender as duas gerações de *performers* e as razões do distanciamento ocorrido entre os dois grupos de artistas. Por se tratar de um capítulo mais empírico, que apesar de pautado em acontecimentos concretos, ainda passa pelos filtros de quem foi entrevistado, bem como do receptor de tais entrevistas, optou-se por deixar que as próprias *drag queens*, por meio do seu entendimento do fazer *drag*, norteassem tal trecho. Dessa maneira, as conclusões descritas no terceiro capítulo do presente estudo foram resgatadas de falas, performances e observações das próprias artistas, sempre levando em consideração as discussões empreendidas em momentos anteriores do trabalho, nos quais a base teórica apresentada nos permite ajudar a compreender tais apontamentos.

elementos necessários para se enquadrar no presente estudo, **o que levaria a leitura de outra (talvez possa tirar o que está em negrito).**

⁵ Identidade de gênero caracteriza como o indivíduo se identifica com o seu gênero, como um determinado indivíduo se reconhece: como homem, como mulher, como ambos ou com nenhum dos gêneros.

⁶ Tal evento aconteceu no teatro Cacilda Becker, entre os dias 18 e 22 de maio de 2016 e contou com uma mesa redonda, ocorrida no dia 18 de maio, intitulada “Histórias do Transformismo – uma conversa informal sobre a cena *drag*/transformista do Brasil”, que trouxe a participação de diversas artistas, como Malonna Queenie (São Paulo), Dalvinha Brandão (Curitiba), Samile Cunha (Rio de Janeiro) e também de membros do coletivo Turma OK, como Roberto Iglesias. Parte dos depoimentos colhidos em tal mesa redonda se encontram nos apêndices deste trabalho. Nos dias 19 e 20 de maio foram apresentadas performances de diversos artistas, da comédia ao glamour, entre os quais destacam-se Suzaninha Ritchtofen (Florianópolis), Darlene LePetit & Banda (Curitiba), Haylla Riker (Rio de Janeiro), Yan Chi (Rio de Janeiro) e Kasha Lotte (Rio de Janeiro). O dia 20 de maio, porém, foi reservado somente a apresentação de artistas cariocas, de gerações diversas, o que permitiu uma boa percepção das diferentes vertentes de performance e shows, bem como no que tange à interação das artistas com o público, tanto nos bastidores quanto no ambiente público do teatro. Em tal data se apresentaram Palloma Maremoto, Medusa Pandemonium, Wendell Cândido, Milka, Safira Glitter, Aysha Maximus, Sophya Monroe, Hellen Ânderlee e Ravena Creole – do coletivo Drag-se.

1 A FORMAÇÃO DA CULTURA *DRAG* NO ÂMBITO MUNDIAL

1.1 O percurso da *drag queen* através do tempo

Os relatos de *cross-dressing*⁷ estão presentes em diversas culturas desde a antiguidade. Desse modo, embora o termo *drag* (*dress as a girl*, ou vestir-se como uma garota, em tradução literal) tenha a sua autoria atribuída a William Shakespeare (AMANAJÁS, 2015, p. 10), que utilizava o vocábulo para se referir a um tipo específico de arte e expressão teatral, os primórdios da cultura *drag* datam de períodos anteriores ao autor:

A história da humanidade apresenta inúmeras passagens em que o ato de se vestir (montar) em *drag*, além de um posicionamento artístico e político, foi uma necessidade cênica imposta pela sociedade e pela moral vigente. Desde a Grécia clássica até os dias atuais, homens personificam a imagem feminina em diferentes aspectos, da maneira mais realista ao total estilizamento da forma. (AMANAJÁS, 2015, p. 1)

Por volta do ano 1100 d.C., incapaz de controlar as manifestações populares pagãs da sociedade, a Igreja decidiu trazer o teatral para dentro de sua casa e investir em pequenas encenações sacras para melhor entendimento de seus fiéis sobre a mensagens a ser passada (BAKER, 1994). À medida em que essas pequenas encenações se estabeleciam e intercalavam alguns pontos de comicidade em suas narrativas, a *drag queen* foi, mais uma vez, importada para a cena. Como as histórias bíblicas não abrem muito espaço para personagens femininas – uma vez que anjos são assexuados e as Marias contribuíam com poucas falas –, um jovem adolescente poderia muito bem assumir, sem problemas, essas funções. (AMANAJÁS, 2015, p. 5)

Porém, mesmo que tal prática anteceda a produção teatral de Shakespeare, observa-se que, no século XVI, período em que o dramaturgo produzia peças para a coroa inglesa, o ato de vestir com trajes femininos atores mais jovens – considerados menos aptos que os mais velhos a interpretarem papéis complexos (AMANAJÁS, 2015, p. 10) – era amplamente difundido e as personagens shakespearianas, constantemente, transitavam entre o masculino e o feminino de forma sutil e contundente.

⁷ Termo utilizado por Jaqueline de Jesus (*apud* AMANAJÁS, 2015, p. 3) para definir pessoas que utilizam roupas, acessórios e outros recursos, designados ao sexo oposto ao seu, como forma de expressão artística.

Tais apontamentos são perceptíveis no trecho onde Cleópatra (personagem da peça Antônio e Cleópatra, escrita em 1606) veste a armadura de Antônio, seu amado, e brande a sua espada. Em uma época onde as mulheres eram consideradas inferiores e passíveis de submissão, tendo seu lugar na sociedade medido apenas pelo casamento e a capacidade de gerar herdeiros, uma personagem vestindo trajes masculinos militares, foi considerado algo ultrajante e, para o leitor de hoje, inovador.

A respeito dessa passagem, em *Sexuality and the Cross-dressing Heroines in Shakespeare*, Justine White (2009, p. 2) discute a metáfora presente na atitude supramencionada: segurar a espada de outro soldado simboliza um ato de castração, de coragem militar e de virilidade. Ao fazer isso, Cleópatra liberta Antônio de sua masculinidade e ele responde com gentileza, desistindo de seu papel enquanto General e, eventualmente, abrindo mão de sua vida por ela. Desse modo, Cleópatra se mostra como alguém que não aceita um papel submisso, sinalizando para uma mulher dominante que é capaz de “roubar” a masculinidade de seu amante. Através desse gesto a personagem se coloca uma posição temida por sua característica de dominância, o que não era considerado atraente para sociedade em que se inseria e deixava turvos os limites entre os papéis definidos de gênero, na medida em que rompia com uma noção estável de feminino e masculino.

No século XVII, entretanto, com a proibição do teatro no período relativo ao Protetorado⁸, a Inglaterra viveu o fechamento de diversos teatros⁹. As atividades dos dramaturgos foram retomadas somente em 1653, quando Carlos II atingiu a maioridade e assumiu o trono. O reinado de tal monarca ainda trouxe avanços no que diz respeito à representação feminina nas peças: as mulheres passaram a ter permissão para subir aos palcos e, com isso, as *drags* foram perdendo espaço para as atrizes, até não serem mais necessárias para desempenhar tal função, ficando esquecidas por algum tempo. Porém, mesmo com o período de baixa visibilidade, ainda é possível destacar diversos momentos do século XVIII em que a presença de *cross-dressers* foi documentada na sociedade britânica, conforme destaca Igor Amanjás (2015) no trecho abaixo:

Homens vestidos de mulher em suas mais luxuosas roupas da moda (aqui inicia-se a concepção da vestimenta como moda nos parâmetros dos dias de hoje, pois, na era Elizabetana, o código de vestimenta era

⁸ Período histórico referente ao governo de Oliver Cronwell, apontado pela História como uma espécie de ditadura.

⁹ AMANAJÁS, 2015, p.10

relacionado ao status social e ao gênero) passeavam pelas ruas da França, Itália e Inglaterra, e pela primeira vez, a *drag queen* começou a se relacionar com o que é o homem homossexual. (AMANJÁS, 2015, p. 11

Figura 1 – *Drag queen* do século XVIII¹⁰



Fonte: Huffington Post

Figura 2 – Atores vestidos como mulheres para interpretar papéis no teatro em 1883



Fonte: Huffington Post

¹⁰ As imagens utilizadas para ilustrar *drag queens* do século XVIII se encontram disponíveis em <http://www.huffingtonpost.com/lgbt-news/10-historical-photos-and-b_6625060.html> Acesso em 25 de outubro de 2106

Portanto, esse período pode ser interpretado como fundamental para o “aparecimento” do homem homossexual¹¹ e, consequentemente, para novas possibilidades satíricas para as *drag queens*¹². Amanajás (2015) discute ainda que foi também nesse contexto que surgiram “casas (bares) chamadas de Molly Houses, em que *drag queens* se encontravam vestidas de tipos sociais da época para se comportarem como mulheres” (2015, p. 12), reforçando características satíricas mais do que as de “imitação feminina”. Assim, ao longo do século XIX e início do século XX, esse caráter cômico se acentuou e surgiram diversas possibilidades de atuação, ainda no teatro, para as *drag queens*, como a dama pantomímica, utilizada para satirizar a sociedade:

As personagens possuíam um discurso que se relacionava diretamente com a classe média e trabalhadora da época e se lamentavam em seus monólogos causando o *pathos* na plateia e a imediata identificação. Tais personagens eram senhoras por volta dos seus quarenta e tantos anos que lançavam problemáticas pertinentes às mulheres daquela sociedade; a mulher feia que nunca arranjaría casamento e ficaria condenada a permanecer sob a custódia da família, a enfermeira, a viúva, a fofoqueira, a rotina simples da vendedora de flores das ruas e o dia-a-dia da dona de casa cujas tiradas cômicas eram dirigidas não somente às reais donas de casa, mas também aos seus maridos, uma vez que o grotesco exagerado das damas pantomímicas causava o instantâneo estabelecimento da convenção teatral, ou seja, o cômico era ainda mais risível porque era representado pela dúbia figura da caricatura da imagem feminina personificada pelo homem. (AMANAJÁS, 2015, p. 13-14)

Por seu caráter cômico – que reunia o *clown*, a comédia *stand up* e o canto popular -, a dama pantomímica foi, durante os primeiros 40 a 50 anos do século XX, a única forma de expressão da cultura *drag*, cedendo lugar a outras manifestações somente após a Segunda Guerra Mundial, contexto em que o mundo se alterou e, consequentemente, o papel das mulheres na sociedade se alternou: de donas-de-casa, elas passaram a trabalhar fora e tiveram a sua posição social ressignificada o que representaria, também, uma necessidade de modificar a forma como eram retratadas.

Desse modo, pode-se dizer que o surgimento do movimento feminista, junto como o movimento de luta pelos direitos LGBT+ e com o advento do cinema e da TV, serviram para modificar o que as *drag queens* encenavam nos palcos e em termos estéticos: deixando um pouco de lado exagero da dama pantomímica as *drags* voltaram

¹¹ O termo “homossexual” foi criado em 1869.

¹² AMANAJÁS, 2015, 12

os seus olhos para a cultura pop – considerada uma espécie de “baixa cultura”¹³ no contexto do decênio de 1950 e em parte do de 1960, uma vez que em meados de tal década se iniciou o movimento de contracultura.

Logo, considerando-se o cenário multifacetado e multicultural da década de 1960, as *drag queens*, mais uma vez, ressurgiram ressignificadas à medida em que passaram a ser vistas como forma de entretenimento para os jovens gays¹⁴ que habitavam as grandes metrópoles; e ampliaram ainda mais a sua esfera de atuação nos decênios seguintes, por meio de participações no cinema, em filmes de grandes bilheterias¹⁵ ou em clássicos *cult*¹⁶ - sendo essa última categoria peça-chave da análise do contexto dos anos seguintes, por contar com figuras e personagens icônicos da contracultura estadunidense, que possuem relevância e influenciaram, até o presente momento, diversas *drag queens*.

1.2 As drag queens e a contracultura: *the filthiest people alive*¹⁷

Antes de abordar figuras importantes para a cultura *drag* dos anos 1970, é necessário abordar alguns aspectos culturais e sociais dos Estados Unidos nos anos 1950 por serem primordiais para o entendimento de como a contracultura se tornou essencial para os avanços ocorridos na época e também para a manifestação artística que o presente trabalho aborda.

Primeiramente, é válido destacar a necessidade dos jovens de 1970 de ruptura com as ideologias vigentes nos anos de 1950 e em parte dos anos 1960, uma vez que

¹³ AMANAJÁS, 2015 p. 15

¹⁴ O contexto do decênio de 1960, nos Estados Unidos, simboliza, além do começo da contracultura, a ascensão dos chamados Baby Boomers, conforme discute Theresa Richardson em *The Rise of Youth Counter Culture after World War II and the Popularization of Historical Knowledge: Then and Now* (2012, p. 3). Dessa maneira, pela ruptura que os jovens da época buscavam com a década de 1950, as suas formas de entretenimento se alteraram. Logo, a *drag queen* surge como alternativa de entretenimento para o público homossexual da época.

¹⁵ A exemplo disso, pode-se citar *Quanto Mais Quente Melhor* (1959), de Billy Wilder e *Gaiola das Loucas* (1996), de Mike Nichols.

¹⁶ No documentário *Midnight Movies: From the Margin To the Mainstream*, os cineastas entrevistados (John Waters, David Lynch, George A. Romero, Alexandro Jodorowsky e Richard O'Brien) definem como *cult* aquilo que, mesmo anos após o seu lançamento, ainda é capaz de gerar comoção, conquistando sempre novos fãs, de forma que o público acaba se tornando parte da manifestação cultural que abraça. A título de exemplo, pode-se destacar o que acontece com *The Rocky Horror Picture Show* até os dias atuais, visto que são realizados regularmente eventos conhecidos como *sing-along*, em que o público se veste como os personagens do filme e a plateia interage com o longa enquanto ele é reproduzido num cinema.

¹⁷ A frase é uma referência a *Pink Flamingos*, de John Waters, um dos filmes a serem discutidos no tópico 1.2.

estas representavam o conservadorismo e a injustiça social, especialmente pela estabilidade financeira desejada pela geração surgida pós-Segunda Guerra Mundial e pela sua valorização do que era material, bem como do reconhecimento profissional ao invés de sua capacidade de inovação e criatividade. A partir dessa quebra, os jovens buscavam criar uma espécie de sociedade baseada em ideais pacifistas; e uma cultura – ou contracultura – que fosse contrária àquela vigente no período, bem como ao que era socialmente estabelecido e moralmente aceito. De encontro a isso, diversos movimentos ganharam força por meio de protestos estudantis¹⁸, entre os quais destacam-se: o movimento contra a Guerra do Vietnã, a Revolução Sexual, a música, o ambientalismo, o movimento *hippie* e, talvez em menor escala, o cinema – sendo essa manifestação artística a que iremos usar para os aspectos culturais que desejamos abordar.

Indo de encontro à ideia de transgressão social e artística, alguns cineastas do período referido optavam por fazer filmes pautados em precariedade¹⁹, senso de humor e numa espécie de contra-ataque dos *freaks*²⁰ à sociedade. Tais filmes, tanto por sua temática, quanto pela distância em termos de orçamento e “qualidade estética” que apresentavam em relação às produções hollywoodianas, não eram exibidos em sessões convencionais de cinema ou mesmo recebiam grande divulgação, investimentos ou distribuição; mas antes estreavam em circuitos alternativos, em salas menores, contando com a propaganda boca-a-boca e em sessões exibidas no horário da meia-noite – motivo pelo qual se tornaram conhecidos como *midnight movies*.

O documentário *Midnight Movies: From the Margin to the Mainstream* (2005), de Stuart Samuels, discute o percurso histórico de tais filmes, bem como a sua importância para a época em que foram lançados, através da observação de seis longas-metragens: *El Topo* (1970), de Alexandro Jodorowsky; *Pink Flamingos* (1972), de John Waters; *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), de George A. Romero; *Balada Sangrenta* (1972), de Perry Henzell; *The Rocky Horror Picture Show* (1975), de Jim Sharman²¹; e *Eraserhead* (1977), de David Lynch. Para esse trabalho, vão interessar especialmente os

¹⁸ RICHARDSON, 2012, p. 8

¹⁹ Os *midnight movies* eram caracterizados que a precariedade de recursos (câmeras que não eram exatamente as utilizadas por profissionais e, por isso, davam um aspecto de filmagem amadora às obras, por exemplo), que distanciava tais produções do que era produzido em Hollywood. Assim, no presente contexto, precariedade se aproxima de baixo orçamento.

²⁰ Personagens que vivem à margem da sociedade. A ideia de que os protagonistas de tais longas pertencem a essa categoria é expressa por John Waters em entrevista no documentário *Midnight Movies: From the Margin to the Mainstream*.

²¹ Embora a versão cinematográfica de *The Rocky Horror Picture Show* tenha sido dirigida por Jim Sharman, as entrevistas a respeito do filme no documentário *Midnight Movies* são concedidas por Richard O'Brien, o diretor da versão teatral da obra.

comentários acerca de *Pink Flamingos* e *The Rocky Horror Picture Show* visto que ambos os filmes trazem como protagonistas *drag queens* e discutem questões relacionadas à marginalidade, bem como serviram de influência para as gerações posteriores por serem precursores em características que, posteriormente, seriam incorporadas pelo cinema *mainstream* – como, por exemplo, a violência debochada de Divine na cena final de *Pink Flamingos*, que ecoa em diversos clássicos contemporâneos; ou, ainda, o fato de que *The Rocky Horror Picture Show* foi um dos primeiros musicais a fazer uso de canções pautadas no rock em sua trilha sonora²² o que, mais tarde, inspirou *Hedwig – Rock, Amor e Traição* (2001), de John Cameron Mitchell.

John Waters discute em *Midnight Movies: From the Margin to the Mainstream* que a sua ideia ao escrever e dirigir o seu primeiro filme – e que perdurou por toda a sua filmografia – era reunir os seus amigos e fazer algo de baixo orçamento, sobre qualquer coisa que eles quisessem. O resultado disso foi o longa *Multiple Maniacs* (1970), que trazia Divine como protagonista, bem como boa parte dos atores que se tornariam conhecidos por participarem extensivamente da filmografia do diretor²³. O filme, por sua vez, foi considerado *trash*²⁴ mesmo pelos donos de cinemas alternativos, que orientaram Waters a lapidar suas ideias e voltar a procura-los quando realizasse um filme um pouco mais polido. A partir disso, nasceu *Pink Flamingos*, um dos filmes mais icônicos do diretor e que, ao longo dos anos, adquiriu o status de *cult* por agregar um grupo de fãs devotos, mas, em seu contexto de produção, não chegou a atingir um grande público.

²² Fala de Richard O'Brien em *Midnight Movies: From the Margin to the Mainstream*.

²³ Waters tinha o hábito de utilizar sempre os mesmos atores, entre os quais destacam-se Edie Masey, presente em cinco de seus longas; e Mink Stole, presente em dez longas assinados pelo diretor.

²⁴ "Um produto pode ser considerado *trash* por seu amadorismo ou pelo fato de ser considerado "horrível", o que passa por um julgamento estético. Normalmente, tornam-se engraçados por causa de uma peculiaridade, amiúde associada à má qualidade técnica ou à discrepância com as normas do "bom gosto". (CASTELANO, 2011, p. 155)

Figura 3 – Divine em cena de *Pink Flamingos*



Fonte: DVD de *Pink Flamingos*

Falando a respeito da disputa entre Divine e o casal Marble (interpretados por Mink Stole e David Lochary) pelo título de “a pessoa mais imunda”, *Pink Flamingos* trata, de maneira natural, aquilo que era considerado doentio para a sociedade fora das telas, sempre exagerando questões como a sexualidade²⁵ ou a política do contexto de corrida armamentista vivenciado pelos Estados Unidos²⁶. O choque, porém, não se dá somente pelas cenas de nudez e violência presentes no filme, mas antes pelo exagero grotesco, tanto das figuras presentes no filme – em especial, Miss Edie, a mãe de Divine –, que representam um desvio do padrão de beleza vigente e funcionam como um comentário a respeito do gosto médio da sociedade daquele período; quanto pelo fato de que, guardadas as devidas proporções e exageros *camp*, as situações mostradas por Waters são passíveis de comparação com a realidade e a possibilidade de encontrar referencial concreto justifica os excessos presentes: num contexto político em que críticas eram censuradas, elas precisavam aparecer transfiguradas de maneira inteligente, de forma que o chocante viesse por meio do reconhecimento do público, não de algo explícito no discurso dos realizadores.

²⁵*Pink Flamingos* foi lançado no mesmo ano em que *Garganta Profunda*, o primeiro filme pornográfico de alcance mundial, chegou aos cinemas. Em *Midnight Movies*, John Waters discute que o lançamento de *Garganta Profunda* impactou o circuito dos filmes alternativos uma vez que a *sexploitation* – exploração demasiada do sexo em longa-metragens – perdia seu espaço para algo que era explícito e, por isso, havia a necessidade de encontrar outras maneiras de chocar que ainda estivessem dentro da lei.

²⁶ “Kill everyone now! Condone first degree murder! Advocate cannibalism! Eat shit! Filth is my politics! Filth is my life!” (PINK FLAMINGOS, 1972, 93min)

Figura 4 – O casal Marble, os antagonistas de Divine em *Pink Flamingos*



Fonte: DVD de *Pink Flamingos*

Figura 5 – Miss Edie, ou “egg lady”, a mãe de Divine em *Pink Flamingos*



Fonte: DVD de *Pink Flamingos*

Embora todos esses pontos contribuam para a análise do contexto, interessa mais ao presente trabalho investigar aspectos relacionados à figura de Divine, por questionar as relações de gênero, bem como personificar a atitude rebelde assumida pelas *drag queens* ao longo dos anos, uma vez que tanto a personagem quanto a própria imagem da artista reforçam uma identificação de gênero dúbia, muitas vezes composta por elementos do universo masculino e feminino simultaneamente:

A performance dela/dele desestabiliza as próprias distinções entre natural e artificial, profundidade de superfície, interno e externo – por

meio das quais operam sempre os discursos sobre gênero, interno e externo. Seria o *drag* uma imitação do gênero; ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece? Ser mulher constituiria um “fato natural” ou uma performance cultural, ou seria a “naturalidade” constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas? Contudo, as práticas de gênero de Divine nos limites das culturas gay e lésbica tematizam frequentemente “o natural”, em contextos de paródia que destacam a construção performativa de um sexo original e verdadeiro. Que outras categorias funcionais de identidade – identidade binária de sexo, gênero e corpo – podem ser apresentadas como produções a criar o efeito do natural, original, e inevitável? (BUTLER, 2003, p. 8-9)

Partindo dos apontamentos feitos por Judith Butler no trecho acima, é possível notar que a ação subversiva e a transgressão das fronteiras de gênero e sexualidade são elementos que tornam Divine um ícone da cultura *drag*: brincando com a anatomia do ator e o gênero que está sendo performado por ele, Divine torna a paródia realizada subversiva por não parecer domesticável ou passível de ser higienizada pela cultura hegemônica.

Nas figuras de Divine e dos demais personagens de *Pink Flamingos* e *Problemas Femininos*, podemos perceber uma tentativa de choque, de mostrar desacordo com as normas estéticas defendidas pela sociedade. Além de causar estranhamento ao público por ser transexual, a protagonista agride por ser gorda e apresentar uma maquiagem exagerada e corte de cabelo absurdo, meio raspado e metade pintado, podendo ser identificado com a subcultura punk - o que só apareceria três anos mais tarde, retomando, em alguns momentos, Divine como ícone. (SILVA, 2009, p. 47)

Figura 6 – Divine em cena de *Pink Flamingos*



Fonte: DVD de *Pink Flamingos*

Figura 7 – Divine em cena de *Female Trouble*



Fonte: DVD de *Female Trouble*

De encontro a isso, é possível destacar a outra personagem essencial para a análise do contexto do decênio de 1970: o Dr. Frank'n'Furter (interpretado por Tim Curry) em *The Rocky Horror Picture Show*.

Figura 8 - Dr. Frank'n'Furter em cena de *The Rocky Horror Picture Show*



Fonte: DVD de *The Rocky Horror Picture Show*

Transitando entre a ficção científica, a comédia, o musical e os filmes de terror clássicos – citados em *Science Fiction/Double Feature*, a canção de abertura do musical -, o longa-metragem funciona, simultaneamente, como paródia e homenagem aos gêneros supramencionados e também a filmes clássicos de Hollywood, como *O Mágico de Oz* (por meio da canção *Over At the Frankenstein Place*; e do uso do preto-e-branco até o momento em que Janet Weiss (Susan Sarandon) e Brad Majors (Barry Bostwick) adentram o castelo de Frank e tem início o número musical de *Time Warp*, que funcionaria como uma maneira de dizer que “não estamos mais no Kansas”.²⁷). Além disso, os papéis de cada personagem dentro do filme são bem definidos ainda em seus créditos iniciais: apresenta-se Janet como a mocinha, Brad como o mocinho, Frank como o cientista e assim sucessivamente.

Figura 9 – Cena em que Brad e Janet chegam ao castelo de Frank



Fonte: DVD de *The Rocky Horror Picture Show*

²⁷ Fala da personagem Dorothy em *O Mágico de Oz* ao chegar ao reino de Oz.

Os personagens citados tornam a paródia efetiva e acrescentam em *The Rocky Horror Picture Show* o senso de humor característico dos *midnight movies*, mas o que faz com que o longa seja transgressor e importante é a ideia de empoderamento presente por meio de Frank. O personagem é visto por todos os demais como uma espécie de gênio – ele está fabricando o homem perfeito em laboratório²⁸ – e de líder. Sua sexualidade só causa estranhamento em Janet e Brad, personagens que funcionam como uma espécie de representação da juventude do decênio de 1950, intocados pela contracultura e todo o contexto de revolução sexual. Eles são as “crianças da era Eisenhower”²⁹, presas em um conservadorismo que pode ser evidenciado na performance de *Damn It, Janet*, onde Brad pede sua namorada em casamento; e também pelo fato de que o casal de mocinhos se conheceu em um dos cursos ministrados por Dr. Scott (Jonathan Adams), um cientista rival de Frank que, inserido no contexto do longa-metragem, representa uma mentalidade atrasada e se faz presente para simbolizar a derrocada do protagonista, assim como o eterno embate entre o progresso e o retrocesso.

Figura 10 – Brad e Janet em *Damn It, Janet*



Fonte: DVD de *The Rocky Horror Picture Show*

²⁸ A ideia de que a criação de Frank é descrita como “o homem perfeito”, sendo ele loiro, musculoso e branco representa uma piada com o nazismo e com aquilo que é visto como o belo pelas massas (OU POR UMA HEGEMÔNICA E NORMATIVA?) porque, ao mesmo tempo em que sua imagem é impecável, Rocky (Peter Hinwood), a criação de Frank, não consegue falar ou entender boa parte do que acontece em sua volta.

²⁹ Termo utilizado por Richard O’Brien, o diretor do filme, para se referir a esses personagens em *Midnight Movies: From the Margin to the Mainstream*.

Assim como Divine três anos antes, Frank'n'Furter dissolvía as fronteiras entre gênero e até mesmo sexualidade: ao longo do filme, o personagem se envolve sexualmente com homens e mulheres; e a sua identidade de gênero nunca é definida plenamente, uma vez que *Sweet Transvestite*, a canção de apresentação do personagem, não deixa claro se Frank é uma travesti, uma mulher transexual ou uma *drag queen*. Essa ausência de definição vai de encontro ao que é discutido por Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003): o gênero, para algumas pessoas, ainda é associado mais à biologia do que a construção social e, dessa maneira, é encarado como algo fixo, determinado no nascimento e com um papel estabelecido socialmente, mostrando uma cultura machista, na qual homem e mulher devem ser, respectivamente, masculinos e femininos. E, dessa forma, o corpo deve estar em consonância com a biologia. Quando se considera a cultura ao falar a respeito de gênero, entretanto, abre-se espaço para a oscilação entre o masculino e o feminino e a noção de que o sexo pode ser determinado pela biologia, mas não o gênero, sendo este uma consequência de onde o sujeito está inserido. “A presunção aqui é que o ‘ser’ de um gênero é um efeito, objeto de uma investigação genealógica que mapeia os parâmetros políticos de sua construção no modo da ontologia” (BUTLER, 2003, p. 58). Logo, conclui-se que o sujeito não é unificado e a sua identidade é uma expressão, o que rompe com o binarismo de gênero.

Os elementos supramencionados também permeiam a Teoria *Queer*, associada diretamente ao meio *drag*. O termo *queer* pode compreender diversos tipos de sentido dependendo do seu emprego: pode adquirir conotações pejorativas, sendo comumente utilizado para ofensas (“viadinho”, “sapatão”, “maricona”, “mari-macho”, entre outros). Apesar de não haver uma tradução literal em português para a palavra, pode-se usar a associação sugerida por Berenice Bento (2006, p. 71) em *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*: o termo é compreendido pela autora como transviado e, por seu contexto histórico, associado aos “desviantes”, àqueles que contradizem os padrões impostos pela sociedade pela norma heterossexual. Em concordância com tal pensamento, destacam-se as observações de Louro:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referências; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o

desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do indecível. *Queer* é um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2007, s/p)

Dessa maneira, *queer* é, também, o que está à margem da sociedade por questões étnicas, segregado em guetos. Isso pode ser observado dentro da cultura *drag* por meio do decênio de 1980, no qual coexistiram dois grupos essenciais para a compreensão da cena *drag* atual: os grupos de negros e latinos retratados pelo longa-metragem *Paris is Burning* famosa pelos bailes, compostos por pessoas que viviam à margem da sociedade; e os *club kids*, que pareciam dar continuidade ao choque estético da década de 1970. Ambos os grupos serão abordados em profundidade nos tópicos que se seguem.

1.3 *The Realness: Paris is Burning* e a “cultura dos bailes”³⁰

Retratando o cotidiano de pessoas marginalizadas, tanto por questões de sexualidade e gênero, como por fatores étnicos e de classe social, Jennie Livingston, a diretora de *Paris is Burning*, retrata a cena *drag* nova-iorquina dos anos 1980 e os sujeitos nela envolvidos por meio de entrevistas com os personagens que integram a sua narrativa³¹ e do material coletado por ela ao frequentar os chamados *balls*³², todos ocorridos entre os anos de 1987 e 1989.

³⁰ Segundo Nicolas Silva de Sales (2015, p. 15), a cultura dos bailes (*ballroom culture*) pode ser definida como o “produto de uma comunidade de pessoas negras e/ou latinas que também ocupam (SÃO?) minorias sexuais e/ou de gênero. Nessa rede de relações, as performances artísticas se tornam centrais ao desenvolvimento de uma espécie de estrutura familiar que questiona as noções dominantes de gênero, sexualidade, laços de parentesco e outros fatores”.

³¹ São entrevistadas diversas personagens importantes para compor a “paisagem” (CENA É O TERMOS QUE SE USA MAIS) dos *balls* da época, das *mothers* (figuras mais velhas, interpretadas como as “mães” de cada família), às aspirantes a estrela (chamadas de *upcoming children*). Entre os relatos, destacam-se Willie Ninja, Dorian Corey, Pepper LaBeja, Avis Pendavis e Venus Xtravaganza.

³² Bailes, em tradução livre, como eram chamados os espaços que as *drag queens* do contexto utilizavam para fazer as suas competições, sempre divididas em categorias.

Figura 11 – Pepper LaBeija, em um dos *balls*



Fonte: DVD de *Paris is Burning*

Se as *drag queens* utilizadas como recorte para abordar a cultura *drag* nos anos 1970, borravam as fronteiras entre o gênero e se destacavam por sua ambiguidade, no decênio seguinte, vê-se a necessidade de “ser real” – ou *realness*³³, como era chamado pelas personagens de *Paris*. Dessa forma, o objetivo das *drags* passava a ser realmente se parecer com o estereótipo que encarnavam na categoria em que competiam nos *balls*.

Desviantes da ideia de homossexual que era aceita no contexto de 1980³⁴, por serem, em sua maioria, negros e latinos, os personagens do documentário habitavam os chamados guetos e, por sua ausência de uma estrutura familiar – muitos foram expulsos de casa, por exemplo –, acabavam criando em tais competições laços que iam além dos salões, formando espécies de família – chamadas por eles de *houses* – e, mesmo que sem intenção, questionavam a noção tradicional de estrutura familiar, fazendo da performance artística o elemento de ligação entre todos os membros das *houses*.

³³ “Um comentário de Dorian Corey logo em seguida explica que o “auge” da *Realness* é quando uma pessoa consegue sair do baile, andar na rua à luz do sol, pegar o metrô e voltar para casa sem ter apanhado (...). Assim, *Realness* transborda o baile e passa a mediar a própria relação com o corpo e o espaço público que as personagens de *Paris is Burning* desenvolvem”. (SALES, 2015, p. 55)

³⁴ “Além disso, a diretora enfrentou uma forte dificuldade de financiamento até mesmo de instituições vinculadas ao movimento social feminista e dos direitos gays e lésbicas, uma vez que o documentário tinha como premissa abordar as minorias fora da imagem propagada pela política identitária da época”. (SALES, p. 16-17)

Figura 12 – Personagens do documentário *Paris Is Burning*



Fonte: DVD de *Paris is Burning*

Assim, os *balls* eram um lugar de aceitação, uma forma de que pessoas marginalizadas pudessem sair de sua posição na sociedade e ocupar os holofotes. Tal fantasia de estrelato aponta para o desejo de ser olhado como igual pelos demais, não sendo estigmatizada por sua sexualidade (é válido lembrar aqui que os anos 1980 foram o momento em que surgiram os primeiros casos de HIV/AIDS e que, por um período de tempo, a doença foi conhecida como “câncer gay” e tratada como algo restrito aos homossexuais³⁵), por sua etnia e ocupando exatamente o papel social que alguns sonhavam em ocupar. A título de ilustração, pode-se citar que uma das categorias dos *balls* era chamada de *executive realness* e, nela, os competidores deveriam se caracterizar como corretores de Wall Street e convencer aos demais que poderiam sê-lo por meio de sua performance.

³⁵ Isso pode ser observado no filme *The Normal Heart* (2014), de Ryan Murphy, baseado em fatos reais, que visa retratar a epidemia de HIV/AIDS nos seus primórdios, datados do ano de 1985.

Figura 13 – Categoria *executive realness* dos balls



Fonte: DVD de *Paris is Burning*

Os sonhos de riqueza e de pertencimento real à sociedade, por sua vez, ficam evidentes por meio de Venus Xtravaganza, mulher transexual que deseja fazer uma cirurgia de readequação de gênero para “se tornar completa”, nas palavras da personagem. Em determinado momento de *Paris is Burning*, Venus diz que quando conseguir passar por tal processo, deseja se tornar uma “garota branca e mimada”. Por se tratar de uma personagem de origem latina, isso revela que a ascensão social, para ela, também significava pertencer a outra etnia, deixando claro a visão da personagem de que o “lugar” dos latinos e homossexuais era o gueto – o único lugar em que a reconheceriam como ela gostaria de ser reconhecida até que se tornasse “completa”.

Figura 14 – Venus Xtravaganza



Fonte: DVD de *Paris is Burning*

Assim, cria-se uma espécie de subcultura³⁶ pautada na aceitação de todos, exatamente como são ou desejam ser. Prova disso foi a criação de diversas categorias novas para os *balls*, de forma que mais gente ainda pudesse ter o seu momento de glória. Em determinado momento de *Paris is Burning*, uma das *drag queens* mais velhas, presente em tais eventos desde o seu início, destaca que os bailes se tornaram tão longos devido à inclusão de mais categorias que ela já não conseguia mais permanecer no local onde ocorriam durante toda a sua duração.

Pelo que foi discutido, os *balls* se tornaram uma das mais importantes manifestações culturais da história *drag*, com suas referências e costumes sendo utilizados até os dias de hoje. A exemplo disso, vale citar *Rupaul's Drag Race* que empresta de tal cultura desde o seu formato até os seus principais bordões, além de alguns desafios já clássicos do *reality show*, como o *reading challenge* (presente, geralmente, no nono episódio de cada temporada) e o desafio de costura (sempre no episódio que seleciona o Top 3), no qual cada participante precisa apresentar três figurinos diferentes e desfilar em três categorias distintas. Além disso, o *voguing*, popularizado em videocliques de artistas dos anos 1990, como Madonna e Malcom McLaren, também é um legado deixado pela geração dos *balls*. Madonna, por exemplo, quando gravou a canção *Vogue*, utilizou a coreografia característica dos *balls* em seu vídeo, fazendo da letra também uma homenagem às participantes de tais eventos; e McLaren, por sua vez, além de homenagear a dança, incluiu no vídeo de *Deep in Vogue* (datado de 1989) trechos de falas marcantes de *Paris*, antes mesmo de o filme – que saiu somente em 1990 – ser lançado.

³⁶ “Da subcultura homossexual pode-se afirmar que é um fenômeno socialmente construído e que ajuda muitos indivíduos a lidarem com o preconceito. Definimos subcultura como uma ideologia articulada coerentemente em um conjunto de significados, crenças, comportamentos, além de ser uma forma complexa de interação e organização social partilhada tanto por homossexuais assumidos como por heterossexuais não-preconceituosos (KATES, 1998). Os conteúdos de uma subcultura incluem significados, códigos, linguagem (gírias, por exemplo), normas, valores, costumes, pontos de encontro, atividades, instituições (estruturas de apoio material e psicológico) e tradições”. (NUAN; JABLONSKI, p. 1).

Figura 15 – A drag queen Kim Chi durante o desafio *ball* de *RuPaul’s Drag Race*



Fonte: Acervo pessoal

Figura 16– Imagem do videoclipe *Vogue*, de Madonna



Fonte: DVD da coletânea de clipes *The Immaculate Collection*

Embora não se possa dizer que isso simbolizou uma popularização de quem estava às margens da sociedade, o lançamento de tais faixas e a utilização da estrutura dos *balls* em programas de TV demonstram que os personagens representados em *Paris is Burning* tiveram impacto cultural para além dos salões nos quais competiam³⁷, bem

³⁷ Lucas Hildebrand (2013, p. 123-137), autor do livro *Paris is Burning: A Queer Film Classic* destaca que o documentário foi alvo de diversas polêmicas e objeto de estudo em diversos campos acadêmicos – apesar de, em seu contexto de lançamento, não ter recebido uma análise completa e detalhada no que tange ao seu valor enquanto produção cinematográfica. Dessa maneira, Hildebrand destaca que alguns estudos acerca do filme surgiram por questões raciais e apontam, por exemplo, que os brancos que assistiam ao documentário achavam trechos dramáticos da obra algo engraçado; outros se ocupam de classificar o olhar de Jennie Livingstone como o de uma estrangeira, apontando a maneira da cineasta de conduzir as suas entrevistas como algo distanciado e que a separa de seu objeto por questões raciais; e,

como deixa clara a riqueza de seu legado e a sua importância para a cultura *drag* como a vemos atualmente.

1.4 *Club kids e clubbers*³⁸: *money, sucess, fame and glamour*³⁹

Em paralelo ao sucesso dos *balls*, emergia nos Estados Unidos e na Inglaterra⁴⁰, em meados da década de 1980, o movimento *clubber* e os *club kids* – como ficaram conhecidos os frequentadores de festas badaladas do período, ocorridas no clube Limelight (em Nova York) e em outras casas noturnas.

O documentário *Party Monster: The Shockumentary* (1998), dirigido por Fenton Bailey e Randy Barbato, se dedica a contar a vida de Michael Alig, James St. James e outros *club kids* famosos do contexto supracitado. O grupo é descrito como composto por jovens com dinheiro – chamados de *celebutants* – que frequentavam as festas gratuitamente porque eram populares e atraíam público. Assim, se não havia celebridades frequentando a noite nova-iorquina, era necessário criá-las para fazer as festas valerem⁴¹ à pena e tais jovens se ocuparam de se tornar as celebridades do contexto por meio de suas roupas extravagantes, das festas que celebravam o grotesco⁴² e do uso indiscriminado de drogas que ocorriam nos eventos organizados por eles.

Os *club kids* demonstravam um estilo muito característico, que dava continuidade a “era disco” dos anos 1970. Com o seu surgimento nos grandes centros urbanos, em especial em Nova Iorque e em Londres, o movimento elevou a música eletrônica para além das cenas *underground* dos inferninhos, dando base sólida para o conceito de cultura noturna que conhecemos hoje, com a criação de grandes casas

ainda, são apontadas críticas feministas a respeito do fazer *drag*. Isso se faz importante para observar o impacto supracitado, uma vez que o longa-metragem suscitou discussões em diversas esferas e oferecia material para análises de questões raciais, de gênero e políticas.

³⁸ Termo inglês surgido em meados da década de 90 para designar grupo de pessoas ouvintes de música eletrônica e visuais extravagantes, frequentadoras de clubes noturnos.

³⁹ Em determinada cena de *Party Monster* (2003, dirigido por Fenton Bailey e Randy Barbato), os *club kids* são convidados a performar em uma festa. Nenhum deles era, de fato, um *performer* para além das roupas utilizadas. Assim, ao subirem ao palco, Michael Alig (Macauley Culkin) improvisa uma música que “pregava” os ideias de tal grupo: dinheiro, sucesso, fama e *glamour*.

⁴⁰ Como o restante do capítulo se dedica à abordagem de *drags* estadunidenses, como forma de manter a unidade e a abordagem em um mesmo continente, o presente tópico abordará somente a cena nova-iorquina.

⁴¹ Fala de James St. James no documentário supracitado.

⁴² A exemplo das quais se pode citar a *Bloodfeast*, promovida por Michael Alig e referenciada em *Party Monster: The Shockumentary* (1998).

noturnas, como o supracitado Limelight, e gerando o costume de sair de casa para frequentar festas. Tal grupo destacava-se por procurar criar uma estética alternativa, na qual os critérios de beleza⁴³ e expressão eram reinventados e postos à prova a todo tempo.

Figura 17 – Michael Alig e James St. James



Fonte: Acervo pessoal

Figura 18 – Michael Alig



Fonte: Acervo pessoal

⁴³ Em determinada cena de *Party Monster* (2003), os *club kids* dão uma entrevista num programa de TV. O entrevistador pergunta o porquê das roupas que estão usando e Michael responde que “*club kids* é sobre auto-expressão. Se você tem uma corcunda, jogue glitter nela e vá para a festa”.

Lisa Helene Richman (*apud* PHILIPS, 2011, p. 33), em estudo intitulado *From sub-culture to mass-culture: the impact of internet photography in New York Club Scene*, discute os *club kids* “vêm de uma longa geração de festas alternativas de Manhattan, reflexos de movimentos de subcultura” (RICHMAN *apud* PHILIPS, 2011, p. 33) e se tornaram marcantes para a paisagem da cidade por usar a música e um estilo próprio para tornar a sua cena algo exclusivo, embora fosse possível encontrar características comuns a outros grupos dentro da “estética *club kid*” e, entre essas, destacam-se a fuga através da performance e as experimentações sexuais, bem como o *gender bender* (dobrar o gênero, em tradução literal, termo que serve para designar uma estética andrógina). Essa fuga, para Richman e no caso específico de Michael Alig (“o rei dos *club kids*”), se configurava uma espécie de busca por uma infância eterna, bem como uma espécie de reunião dos *freaks* de todos os lugares. Contratado pela casa noturna Palladium para promover festas até o ano de 1989 e, posteriormente, assumindo as festas do clube Limelight, Alig exibia potencial para tornar um movimento pequeno no qual, segundo James St. James “havia aproximadamente mais ou menos cinquenta pessoas envolvidas na cena em 1987, 1988” (OWEN *apud* PHILIPS, 2011, p. 34), em algo maior – como foi comprovado posteriormente, quando os *club kids* foram matéria de capa em publicações como o *New York Times*, a *People Magazine* e participaram de entrevistas em programas de alcance nacional, como o *The Joan Rivers Show*.

Conforme os *club kids* se tornaram *media friendly*⁴⁴ e passaram a receber cada vez mais exposição em veículos de circulação nacional, o grupo se tornou admirado por adolescentes ao redor dos Estados Unidos, que queriam se mudar para Manhattan para se juntar ao movimento. Em trecho do documentário *Party Monster: The Shockumentary*, Gitsie, uma ex-namorada de Michael, relata que quando viu os *club kids* na TV, o que mais a impressionou foi o fato de que eles eram “famosos por nenhum motivo”⁴⁵ e ela, fascinada, decidiu que precisava fazer parte disso.

Dessa forma, a cultura *clubber/club kid* teve impacto significativo no que se entende como *drag queen* atualmente. Associada primordialmente à cena gay, devido a

⁴⁴ “Haden-Guest (1997) explica que os *club kids* tornaram-se “*media friendly*”, ao preencher um espaço que as antigas celebridades do *Studio 54* haviam deixado”. (PHILIPS, 2011, p. 35)

⁴⁵ “They were famous for no reason”.

sua ligação com a música *house* – parte essencial dos clubes LGBT+⁴⁶ da época – a cultura *clubber* expandia as ideias do *underground* e se mostrava livre de preconceitos, visto que a forma de se portar e se vestir denotava características identitárias. A título de ilustração, pode-se citar o fato de que a palavra “montação”⁴⁷, herdada pelo universo das *drag queens* e travestis, começou a ser utilizada para denotar as roupas do movimento supracitado, que caracterizavam toda a sua extravagância e senso de moda.

Para além da importância estética, é válido ressaltar que a exposição midiática alcançada pelos *club kids* pavimentou o caminho para o que aconteceria na década de 90: *drag queens* como protagonistas de filmes aclamados pela crítica, que arrebataram indicações a prêmios e foram responsáveis por levar o estilo de vida gay para o *mainstream*.⁴⁸

1.5 *Ladies, start your engines:*⁴⁹ a ascensão midiática da cultura drag

Embora as figuras de *drag queens* se fizessem presentes no cinema há décadas, fosse em filmes voltados para a família ou em dramas que tratavam a respeito de questões identitárias, foi no início da década de 1990 que a temática passou a trazer tais figuras para o centro das produções, colocando-as como protagonistas, e mostrando que por trás do *performer* existe um ser humano com dramas próprios, complexidade e que vai além do figurino reluzente que utiliza em seus shows. Dessa maneira, tais personagens ganharam dimensão e substância; e a *drag* deixou de ser vista como um pretexto para algo maior dentro das narrativas⁵⁰, passando a ser encarada como arte e profissão.

⁴⁶ LGBT+ ou LGBTQIA (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, *Queers*, Interssexuais e Assexuais), termo mais usual até março de 2015, em constante mudança para a designação desse grupo com diversas orientação sexuais e de gênero.

⁴⁷ “Montação” ou “se montar” é uma gíria que surgiu no universo das travestis de rua para designar os homens travestidos de mulher. O termo se generalizou para a vestimenta *clubber* e passou a significar um modo mais extravagante de se adornar.

⁴⁸ Tom O'Regan, crítico de cinema, acredita que o filme foi "aquele que irá trazer o estilo de vida gay para o mainstream" (O'REAGAN, 1996 p.55), além de imortalizar músicas que são conhecidas como "hinos gays" até hoje.

⁴⁹ A frase do título do tópico é uma referência a *Priscilla, a Rainha do Deserto* (1994). No momento em que as protagonistas dão a partida no ônibus que empresta nome ao longa-metragem, Bernadette (Terrence Stamp) diz essa frase.

⁵⁰ Diz-se que, em momentos anteriores da produção cinematográfica o ato de se montar era visto como um pretexto para algo maior dentro das narrativas baseado nos exemplos de *Quanto Mais Quente Melhor* (1959), de Billy Wilder, onde os protagonistas se vestem de mulheres para fugir de um grupo de pessoas perigosas para quem deviam dinheiro e acabam trabalhando como dançarinas em um cruzeiro; ou ainda,

Entre as produções que contribuíram para pavimentar esse caminho, destaca-se, primeiramente, *Priscilla, a Rainha do Deserto* (1994), de Stephan Elliot. Trazendo como protagonistas duas *drag queens* e uma mulher transgenera, que também se monta em *drag*, a produção abordava a viagem de ônibus – a Priscilla que empresta título ao filme – pelos desertos australianos, de Sidney até Alice Springs, onde performariam em um cassino/hotel. Por meio da viagem, bem como das pessoas que as personagens encontram pelo caminho, Elliot abordava questões importantes sobre a homossexualidade, a transgeneridade, a homofobia e, simultaneamente, criava algumas das sequências mais icônicas do cinema *queer*⁵¹, bem como alçava algumas canções, hoje parte do inconsciente coletivo como “hinos gays”, ao seu status atual – entre as quais se destacam *Finally*, de Cece Peniston e *Go West*, do Pet Shop Boys.

Figura 20 – Cena do filme *Priscilla, a Rainha do Deserto*



Fonte: DVD de *Priscilla, a Rainha do Deserto*

para resgatar um exemplo de contexto mais próximo às produções abordadas nesse subtópico, *Uma Babá Quase Perfeita* (1993), de Chris Columbus, longa no qual o protagonista se monta para se passar por uma velhinha e poder, dessa maneira, se tornar a babá de seus filhos, tendo mais tempo com eles após um divórcio.

⁵¹ "O cinema *queer* nasceu com o intuito de produzir obras contrárias à heteronormatividade sempre presente na maioria dos filmes lançados". (GABRIELA, 2014, s/p).

Figura 21 – Mitzi, a protagonista de *Priscilla, a Rainha do Deserto*



Fonte: DVD de *Priscilla, a Rainha do Deserto*

O que confere a *Priscilla* o status de um filme relevante, porém, é o reconhecimento recebido pelo filme em premiações que, até os dias de hoje, são vistas como conservadoras⁵²: o longa-metragem recebeu uma indicação ao Oscar, na categoria de Melhor Figurino e ganhou o prêmio; e venceu também o BAFTA de Melhor Figurino e Melhor Maquiagem; e ainda foi nomeado ao Globo de Ouro (também nas categorias de figurino e maquiagem) de 1995. Tais indicações podem ser consideradas um feito para um filme australiano e relativamente independente.

Dessa maneira, pode-se dizer que o sucesso conseguido por *Priscilla, a Rainha do Deserto* abriu caminho para que, no ano seguinte, uma espécie de “versão estadunidense” do longa-metragem ganhasse as telas: *Para Wong Foo, Obrigado por Tudo! Julie Newmar*. Trazendo a mesma estética de *Priscilla*, bem como emprestando de sua matriz as temáticas abordadas, o principal trunfo de *Para Wong Foo* era o seu trio de protagonistas que, além de aparecerem em atuações convincentes, são considerados galãs e/ou estrelas de filmes de ação – tipo de produção voltada para um público bem diferente – representando, assim, uma quebra de estereótipo.

⁵² A exemplo disso, pode-se citar a mobilização ocorrida no início de 2016, *Oscar so White*, que funcionava como um protesto pelo fato de não haver nenhum ator ou atriz negro indicado às principais categorias do Oscar.

Figura 22 – Cena do filme *Para Wong Foo, Obrigado por Tudo, Julie Newmar*



Fonte: DVD de *Para Wong Foo, Obrigado por Tudo, Julie Newmar*

Além dos dois filmes citados, em 1995, foi produzido um terceiro longa-metragem de importância primordial para mostrar como a cultura *drag* era vista até então, bem como as atividades realizadas por tais artistas: *Wigstock - O Filme*. O título de tal produção faz um trocadilho com o lendário festival *Woodstock*, que trazia os principais nomes do rock dos anos de 1970 para os palcos, uma vez que o objetivo do *Wigstock* era fazer a mesma coisa, mas com *drag queens*.

Figura 23 – RuPaul em sua performance em Wigstock



Fonte: Acervo pessoal

Apresentando os bastidores das performances, bem como os ensaios e toda a preparação envolvida nas apresentações ocorridas no festival, que acontecia anualmente em Nova Iorque, o filme traz questionamentos a respeito do conservadorismo, por meio da recepção do festival pela vizinhança do parque em que ele acontecia; e também retrata o preconceito velado da população através dos olhares recebidos por algumas *drag queens* enquanto caminham pela rua tentando chegar ao local onde acontecia o festival. Observa-se, conforme a fala de uma das *performers*, que “o dia não é amigável com as *drag queens*” na medida em que determinado momento, Jackie Beat (uma das artistas a se apresentar no *Wigstock*) tenta pegar um táxi e, antes que algum veículo pare, vários passam direto, ignorando completamente os sinais feitos por Jackie.

Há, porém, dois pontos no documentário que são primordiais para a continuidade da análise presente neste trabalho: a presença do trio de música *house* Dee-Lite e a figura de RuPaul. O primeiro, por confirmar a influência da cultura *drag* no *mainstream*, por meio do visual utilizado pela banda, que inclui roupas extravagantes e maquiagens carregadas, quase como se a intenção fosse confundir quanto ao gênero dos integrantes do trio; e o segundo ponto por se tratar da *drag queen* que, definitivamente, abriu caminho para que tais artistas recebessem atenção da mídia, uma vez que, desde 2009, RuPaul apresenta um programa voltado para a busca da “america’s next drag superstar”, que já conta com oito temporadas e cem participantes.

Figura 24 – A vocalista do trio Dee-Lite



Fonte: Acervo pessoal

1.6 De *Supermodel of the world* à Mama Ru

Estudante de Artes em Atlanta, nos anos 1980, RuPaul Charles começou a performar em clubes e bares locais. As questões de gênero e a estranheza *queer* sempre

foram importantes para o artista e suas apresentações eram, algumas vezes, marcadas pelo estilo *genderfuck* que, segundo Eve Sedgwick, pode ser definido como:

Genderfuck (literalmente: foder com o gênero) refere-se a performances que propositalmente embaralham e jogam com identidades, papéis, personificações tradicionais de gênero, ressaltando suas ambivalências e instabilidades. (SEDGWICK, 2007, p. 49)

Figura 25 – RuPaul e o *genderfuck*



Fonte: Acervo pessoal

Performances do estilo supracitado são frequentemente (mas não exclusivamente) associadas a artistas do mundo da música pop, como David Bowie, Peaches, Marilyn Manson e Annie Lennox, *performers* que brincam com a ideia de androginia e buscam fugir da norma vigente quanto a papéis de gênero. Embora tal estilo não seja mais, esteticamente, o foco de RuPaul, , até o presente momento, quando questionado sobre como deve ser tratado, em termos de pronomes pessoais, o artista responde que você pode chama-lo como desejar, desde que você o chame de alguma maneira.⁵³

⁵³ “You can call me he. You can call me she. You can call me Regis and Kathie Lee; I don't care! Just as long as you call me”. Tal frase é bastante utilizada por RuPaul em suas redes sociais e também foi publicada em sua autobiografia.

Figura 26 – David Bowie e o *genderfuck*



Fonte: Acervo pessoal

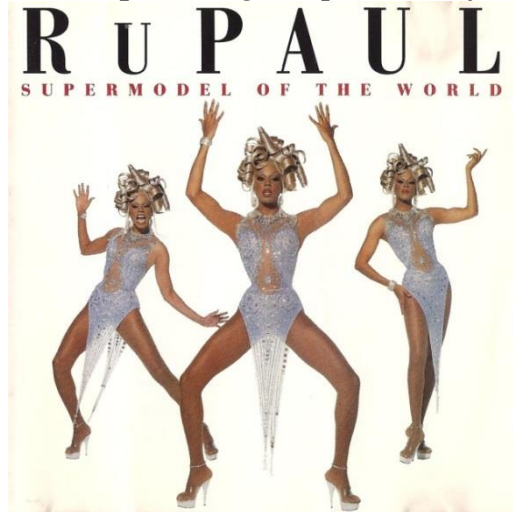
Figura 27 – Annie Lennox e o *genderfuck*



Fonte: Acervo pessoal

O início de sua ascensão ao *mainstream*, porém, não se deu nos anos 1980, mas sim na década seguinte quando, em 1993, gravou a sua primeira música de trabalho: *Supermodel of the word*, que alcançou boas posições nas paradas de músicas norte-americanas e do Reino Unido. Alguns anos mais tarde, gravou ainda *Don't go breaking my heart*, em colaboração com Elton John, passou a apresentar um programa de TV e outro de rádio; e recebeu indicações ao MTV Video Music Awards. Foi também no decênio de 1990 que RuPaul posou como garota propaganda para a MAC Cosmetics, arrecadando dinheiro para o MAC AIDS Fund - programa de caridade da marca que apoia portadores do vírus HIV –, se tornando a primeira *drag queen* envolvida diretamente como mundo da moda e a conquistar, então, o desejado título de *supermodel*.

Figura 28 – Capa do single *Supermodel of the world*



Fonte: Acervo pessoal

Figura 29 – Campanha de RuPaul para a MAC Cosmetics



Fonte: MAC Cosmetics

O que veio depois disso inclui a gravação de diversos álbuns e participações em filmes, como o já abordado *Para Wong Foo, Obrigado Por Tudo! Julie Newmar*, mas o sucesso definitivo, em escala mundial, chegou para RuPaul quando, no ano de 2008, começou a produzir o *reallity show RuPaul's Drag Race*, que foi ao ar pela LogoTV em 2009. O programa, que consiste em um grupo de *drag queens* competindo em desafios e sendo avaliadas pelo próprio RuPaul e um grupo de jurados para, ao fim de cada temporada, eleger aquela que merece o título de “america’s next drag superstar”, ganhou diversos prêmios, como o de Melhor Programa de TV pelo site tv.com, e passou a receber reconhecimento midiático por sua sensibilidade, pelo talento de suas competidoras (bem como pelo senso de humor apresentado por algumas) e pela

celebração da cultura gay, criando e reciclando bordões⁵⁴, referências clássicas de movimentos *queer* e *drag*, e dando a tudo isso uma interface moderna, o que acabou por conquistar o público jovem. O programa inclui em sua estrutura algumas homenagens a artistas importantes para a cultura gay – como Madonna, por exemplo – e *drag queens* consagradas – como a própria Divine -, efetivando um resgate cultural bastante importante. Outro ponto que se destaca são as constantes brincadeiras com o cenário do entretenimento atual, por meio de alusões a outros *reality shows* de formatos parecidos, como *Project Runway* e *America's Next Top Model*, que também contam com desafios de costura e voltados para o mundo da moda, sempre mantendo o ritmo dinâmico e inserindo gírias, estilos e particularidades do universo gay. Dessa forma, *RuPaul's Drag Race* se torna um programa pioneiro, em termos de conteúdo, por mostrar uma parte importante do mundo LGBTQ+ - as *drag queens* – na TV, um tópico antes pouco abordado. Isso gerou maior aceitação para o segmento *drag*, que, até o momento, era excluído desse tipo de transmissão, se fazendo presente somente para servir como alívio cômico.

Como algo comercial e que precisa de patrocínio para ter continuidade, é comum ver no programa que as propagandas andam sempre de mãos dadas com o entretenimento. O apresentador e seus competidores, dessa forma, fazem a promoção de todos os produtos de RuPaul – que incluem maquiagens, perfumes e roupas – e dos patrocinadores – agências de viagens, joias, além de destacarem-se nesse aspecto a Absolut Vodka, que conta com o *branding* de apoio a comunidade LGBTQ+ e patrocinou o *reallity show* por cinco temporadas; a MAC Cosmetics, durante a primeira temporada; e, mais tarde, o aplicativo de encontros Scruff, já adentrando a era digital, nas últimas três temporadas.

Assim, Adriana Nuan e Bernardo Jablonski (ANO) em *Homossexualidade e preconceito: aspectos da subcultura homossexual no Rio de Janeiro*,:

(...) o comportamento de consumo dos homossexuais que participam da subcultura gay está diretamente ligado a aceitação e revelação de sua identidade. Neste sentido, determinados rituais de consumo podem servir para esconder, identidade homossexual, explorá-la, revelá-la para outras pessoas, formar laços com a comunidade ou para expressar raiva e oposição à cultura heterossexual dominante. (...) Desta forma, a identidade, a subcultura e a comunidade gay seriam representadas, visual e materialmente, através de vários comportamentos de consumo

⁵⁴ Algumas das frases mais utilizadas no programa, como “shantay you stay” e “ladies, start your engines”, por exemplo, foram extraídas de, respectivamente, *Paris is burning* e *Priscilla, a Rainha do Deserto*.

e utilização criativa de produtos e serviços. (NUAN; JABLONSKI, ANO, p. 11)

Essa criatividade para posicionamento de produtos condiz com o conceito de *branded content* ou conteúdo de marca, que consiste em “a publicidade mesclada ao conteúdo e transformada em entretenimento; e também apta a interatividade e suscetível a ser compartilhada”. (COVALESKI, 2010, p. 109). Ou seja, criam-se materiais relevantes e de interesse do público para consumir, adquirir ou divulgar. De encontro a isso, pode-se citar o penúltimo episódio de cada temporada, no qual os participantes gravam um vídeo clipe do próximo trabalho musical de RuPaul. Essa música, por sua vez, estará disponível para compra nas plataformas online como iTunes assim que o episódio terminar, fazendo um *link* direto do entretenimento com o consumo dos produtos do programa. Isso é possibilitado porque a figura de RuPaul – bem-sucedida e famosa – é o modelo daquilo que as competidoras desejam ser, o que torna o show uma grande autopromoção do apresentador. Isso pode ser comprovado pelo trecho abaixo, extraído de uma entrevista de RuPaul à *Vulture*:

O que estamos procurando é alguém que possa realmente seguir meus passos. Alguém que possa ser contratado por uma empresa para representar seus produtos, alguém que possa dizer uma frase na televisão e se apresentar da maneira mais incrível. (VULTURE, 2016, s/p)⁵⁵

Assim, é válido observar que, durante toda a competição, os jurados convidados e RuPaul, além de observarem questões ligadas ao talento das participantes, também observam quais poderão ter sucesso sendo “a próxima RuPaul”, aquelas que irão conseguir vender melhor os produtos depois que a temporada na qual competem tiver fim, procurando criar, dessa maneira, celebridades *drag*. E isso se torna possível na medida em que o programa alcançou tal patamar que as concorrentes já terminam a “corrida” famosas – devido, primordialmente, à exposição na TV – e com o *status* de celebridades. Isso possibilita que elas criem os seus próprios produtos – como CDs, por exemplo – o que gera um diferencial entre *RuPaul’s Drag Race* e outros programas do mesmo formato, nos quais os participantes tendem a perder o espaço na mídia depois de deixarem a competição.

⁵⁵ Tradução nossa.

Dessa forma, é válido discutir que o sucesso do *reality show* não deve ser creditado apenas ao carisma do apresentador, mas também ao seu poder de adaptação à propaganda, sabendo usar melhor a linguagem para atingir seu público alvo. Isso pode ser observado pela evolução apresentada por *Drag Race* ao longo das temporadas: aos poucos RuPaul adaptou a série para a era da internet, passando a usar *hashtags* para promover o programa e a ele mesmo, com uma palavra escolhida a cada episódio, dando a impressão de proximidade com os telespectadores. Além da promoção nas redes sociais para a votação no episódio final, que leva em consideração a opinião do público ao eleger quem deve ganhar a competição.

Pelo que foi discutido, pode-se observar que o *reality show* traz elementos da cultura *drag* domesticados, de modo que ela se torne palatável e vendável, saindo de um público específico para atingir cada vez mais expectadores⁵⁶. O que se ganha com tal acontecimento, assim como em todos os outros casos em que a população LGBTQ+ assumiu o protagonismo de algum programa de TV, é visibilidade e reconhecimento, bem como o poder do programa para desfazer equívocos ligados à cultura *drag* e às próprias figuras de *drag queens*; mas, ao mesmo tempo, essa versão palatável apresentada às massas não condiz com a amplitude de possibilidades e tipos de estética que se encontra dentro da cultura *drag*, refletindo, por vezes, um recorte mais higienizado.

1.7 Carisma, singularidade, nervo e talento⁵⁷: projetadas mundialmente.

Conforme o que foi discutido, *RuPaul's Drag Race* foi responsável não só por aproximar as *drag queens* do público, como também por projeta-las num âmbito mundial, sendo comparadas a grandes nomes da música e do entretenimento de forma geral⁵⁸, surtindo influência e inspiração para jovens do mundo todo. Logo, o que antes

⁵⁶ A confirmação desse processo de ampliação do público pode ser vista com mais clareza quando se compara os números de estreia do programa com os seus números atuais: havia inicialmente nove participantes que competiam por um prêmio final de 20 mil dólares. Hoje, depois de oito temporadas (com duas temporadas especiais, chamadas All Stars), competem treze *drag queens* e o prêmio final é de 100 mil dólares. Além disso, o programa conquistou o horário nobre de transmissão da LogoTV e ganhou diversos *spin offs* (desdobramentos do programa para outros horários ou plataformas de mídia), como o *Untucked*, que mostra os bastidores dos episódios; e o *RuPaul's Drag Race UK*, versão do Reino Unido para o programa.

⁵⁷ “Charisma, uniqueness, nerve and talent” são as quatro características que RuPaul considera necessárias para uma *drag queen* vencer a competição.

⁵⁸ Bianca del Rio, a vencedora da sexta temporada, por exemplo, foi chamada de “the Joan Rivers of Drag” pelo New York Times.

era pouco conhecido e segmentado, podendo ser experienciado apenas em boates gays ou com pouca exposição na mídia, se tornou assunto nos grandes veículos e peças publicitárias, transformando-se em um produto vendável e que gera interesse de marcas em expor e explorar uma vertente considerada polêmica demais ou não adaptável às grandes massas. Hoje, as competidoras de *Drag Race* saem do programa com projeção mundial e, devido ao seu trabalho nas mídias sociais, conseguem manter seu *status* de figura pública. A título de ilustração, pode-se citar Bianca del Rio, competidora e vencedora da sexta temporada do programa, que, segundo o New York Times, se tornou uma “celebridade da cena gay global” e, ao lado de Adore Delano, competidora da mesma temporada, protagonizou um comercial da Starbucks. Além disso, a marca de roupas *American Apparel*, em 2015, lançou a campanha *Meet...*, na qual apresentava diversas personalidades, em sua grande parte da cultura gay, como o exato intuito de atrair novos públicos e renovar o *branding* da marca. Desse modo, a empresa criou uma parceria com três *drag queens* de *RuPaul’s Drag Race* – Alaska Thunderfuck 5000, Courtney Act e Willam Belli -, bem como um jingle temático, usado até hoje pelas *performers* em suas apresentações locais e internacionais.

Figura 30 – Adore Delano e Bianca Del Rio no comercial da Starbucks



Fonte: Acervo pessoal

Figura 31 – Alaska 5000 na campanha para a American Apparel



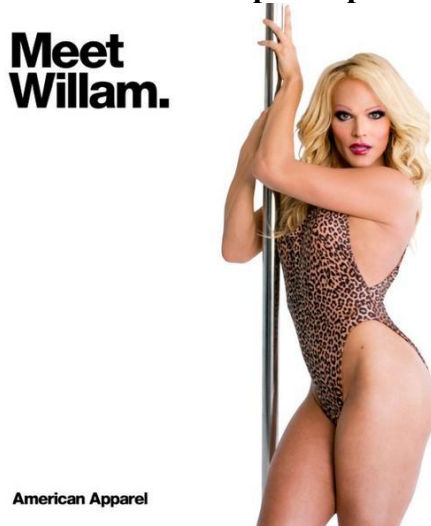
Fonte: American Apparel

Figura 32 – Courtney Act na campanha para a *American Apparel*



Fonte: American Apparel

Figura 33 – Willam Belli na campanha para a *American Apparel*



Fonte: American Apparel

Toda essa atenção da mídia e dos anunciantes abriu brechas para o surgimento de mais artistas. A cantora austríaca Conchita Wurst, por exemplo, ficou conhecida pela participação e premiação no Festival Eurovisão da Canção, de 2014: o vídeo que mostra a apresentação de Wurst, em pouco tempo, se tornou viral e ela foi alçada ao *status* de símbolo de liberdade de expressão, citada como “a personificação da desconstrução de gênero, de como a divisão homem e mulher não dá mais conta de abarcar todos os papéis sexuais”⁵⁹, desmistificado a ideia de que *drag queens* são apenas pessoas caricatas que se apresentam em casas noturnas ou interpretam divas da música em

⁵⁹ Trecho retirado de uma matéria do site IGay, datada do ano de 2013.

concursos de beleza, uma vez que Conchita Wurst rompe com esse ideal por ter como principal característica a barba espessa.

Figura 34 – Conchita Wurst



Fonte: Acervo pessoal

Com essa maior divulgação, o grande público começou a enxergar de forma mais ampla o que são as *drag queens* e o que elas representam, desconstruindo alguns preconceitos e criando uma proximidade com os personagens, o que cria empatia e passa a influenciar tais pessoas.

A repercussão de *RuPaul's Drag Race* não passou despercebida também no cenário brasileiro e, dessa repercussão, decorreu uma maior aceitação do público do Brasil às *drag queens*. Criando seus próprios exemplos e adaptando-os a cultural local, que possui ampla referência no quesito *drag*, atualmente, podemos observar a popularização da expressão artística em suas aparições na mídia brasileira, o que nos leva a crer que a massa passou a abraçar mais tais assuntos – obviamente sem excluir o pioneirismo de gerações passadas. Podemos ver *drag queens* representadas em filmes nacionais, como Rodrigo Santana e Leticia Spiller na produção *O Casamento de Gorete* (2014) e em programas recentes de auditório, voltados para públicos mais jovens, como as *drags* da nova temporada de *Amor & Sexo* (Glória Groove, Sarah Mitch, Aretuza Lovi e Pablo Vittar), programa exibido pela Rede Globo. Também recentemente vimos, na emissora supracitada, a participação de Deena Love no *The Voice Brasil* (2014), onde a personagem foi julgada, aprovada e conseguiu se destacar na disputa.

Figura 35 – As *drag queens* da nova temporada de *Amor & Sexo*



Fonte: Globo.com

Figura 36 – Cena do filme *O Casamento de Gorete*



Fonte: Acervo pessoal

Figura 37 – Deena Love, participante do *The Voice Brasil*



Fonte: Acervo pessoal

Essa modificação na recepção da cultura *drag*, no Brasil, não só abriu portas para cada vez mais produções em torno da temática como também abriu espaço para novas apostas na mídia, influenciando de forma positiva o surgimento de novos nomes, conceitos e apresentações do gênero. Em consonância a isso, é válido citar o surgimento do *Academia de Drags*, um canal no YouTube que, influenciado por *RuPaul's Drag Race*, realiza uma disputa entre *drag queens* para eleger aquela considerada mais completa, mostrando os talentos das participantes em batalhas de dublagem e também em montagem, sempre buscando adaptar o que é proposto para a realidade e para as influências nacionais.

Figura 38 – Mina de Lyon e Duda Dello Russo, participantes da segunda temporada de *Academia de Drags*



Fonte: Canal do programa *Academia de Drags*

Dessa forma, vê-se emergir uma nova valorização da cultura *drag* brasileira, a ser abordada em maior profundidade no próximo capítulo.

2 O “MENINO DO RIO” QUE VIRA A “GAROTA DE IPANEMA”

Com o objetivo de traçar uma linha temporal semelhante à do primeiro capítulo, a abordagem da forma como a cultura *drag* se construiu na cidade do Rio de Janeiro será feita considerando os decênios de 1970, 1980, 1990 e o período atual. Dessa forma, acredita-se que será possível demonstrar as semelhanças e diferenças no percurso histórico de tais artistas em diferentes contextos socio-históricos, bem como demonstrar a influência e os ecos do que era feito no exterior na performance de artistas locais.

2.1 Dzi Croquettes: a *drag queen* como forma de resistência no período da Ditadura Militar.

No período referente a abril de 1964 a março de 1985, o Brasil vivenciou uma Ditadura Militar. Tal regime político trouxe consigo uma série de suspensões nos direitos coletivos e individuais dos brasileiros, interrompendo, dessa forma, alguns dos avanços conquistados durante o governo de João Goulart (1961-1964), como a reforma agrária e a nacionalização do petróleo. O caráter popular de tais medidas tomadas por Goulart fez com que o presidente fosse encarado como comunista por alguns políticos ao redor do mundo. O título de comunista, por sua vez, no período apresentado – especialmente considerando-se o que acontecia no mundo de maneira geral, como a Guerra Fria – significava uma afronta aos interesses imperialistas e, como tal, os Estados Unidos, no contexto supracitado, a nação mais representativa de tais interesses, ofereceu apoio aos militares⁶⁰ para que prosseguissem com o golpe ocorrido no Brasil, eliminando, assim, a “ameaça comunista”.

Após a derrubada de João Goulart, ascendeu ao poder o militar Castelo Branco, responsável por adotar a prática de governar através dos chamados Atos Institucionais – o que significava, de modo geral, que o poder executivo possuía mais força do que os demais poderes – legado deixado aos presidentes que assumiram o governo depois de Castelo Branco. Embora os demais Atos Institucionais sejam importantes para dar melhor dimensão do clima que se vivenciava no Brasil nos decênios de ditadura, ao presente trabalho interessa a abordagem do AI-5, visto que este representou um aumento na repressão de manifestações artísticas.

Com a instauração de tal Ato Institucional, o presidente (Costa e Silva, 1968-1969) passou a proibir quaisquer manifestações que fossem contrárias ao governo vigente, fossem estas protestos pacíficos, movimentos organizados de resistência armada, como o MR-8; ou ainda manifestações artísticas que pudessem ser consideradas ameaças por seu caráter questionador ou crítico. Tal período ficou conhecido como “Linha Dura”, pois além de a população ter os seus direitos civis limitados, os casos de torturas, desaparecimentos e perseguição foram numerosos. Ainda sobre tal período e a sua relação com a cultura, estima-se que, após a instauração do AI-5, cerca de 500

⁶⁰ “A ascensão do regime militar só foi possível por causado apoio norte americano aos militares brasileiros, que trabalharam em conjunto com o então embaixador dos Estados Unidos, Gordon Lincoln, para derrubar o Presidente da República, João Goulart. João Goulart durante seu mandato (1961-1964) havia iniciado uma reforma agrária, reconhecido os sindicatos dos trabalhadores e nacionalizado o petróleo produzido no Brasil”. (SCHÜTZE, 2015, p. 9)

filmes, 450 peças teatrais e aproximadamente 1000 músicas foram censurados⁶¹, deixando claro o clima pouco receptivo para o surgimento de qualquer expressão cultural que questionasse, de qualquer modo, a norma social vigente.

Porém, é exatamente em tal contexto que tem início o Dzi Croquettes, grupo brasileiro de teatro pioneiro em sua linguagem e vestimenta. Formado no Rio de Janeiro por Wagner Ribeiro e composto por 13 integrantes, todos do sexo masculino, o Dzi Croquettes rompia com os papéis estáveis de gênero na medida em que fazia uso da androginia⁶² nos mínimos detalhes de suas apresentações: utilizavam-se de um figurino lido como feminino, bem como de maquiagem, mas mantinham os peitos cabeludos e as barbas; dançavam, ao mesmo tempo, com leveza e rigidez, traços marcadamente opostos e atribuídos, respectivamente, às mulheres e aos homens. Além disso, a plasticidade dos cenários utilizados em seus espetáculos e o colorido dos figurinos resgatava possibilidades oníricas, que se chocavam com a situação política vivida pelo Brasil; e a maneira como a sexualidade era abordada, sem exploração, e entrelaçando gêneros, afastando-se do reforço de estereótipos, causava ao expectador questionamentos relacionados ao comportamento social vigente.

Figura 39 – O grupo Dzi Croquettes

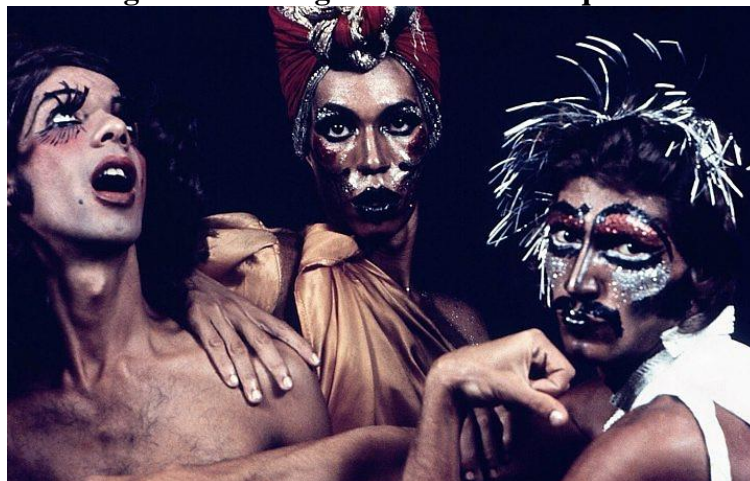


Fonte: Acervo pessoal

⁶¹ SILVA, 2014, p. 47

⁶² “De acordo com Aulete (2004), “andrógino” está relacionado àquele que tem aparência e/ou comportamento sexual indefinido entre os dois gêneros”. (MAUS, 2013, s/p)

Figura 40 – Integrantes do Dzi Croquettes



Fonte: Acervo pessoal

Figura 41 – Integrantes do grupo Dzi Croquettes



Fonte: Acervo pessoal

Essa transgressão de gênero ia de encontro à necessidade de uma arte libertária, que reforçasse a necessidade de ruptura com o conservadorismo, de modo análogo ao que ocorria no decênio de 1970 nos Estados Unidos, no qual a contracultura encontrou a sua representação máxima. A linguagem utilizada em tal ruptura, porém, se difere da estadunidense por não fazer uso do choque propriamente dito, bem como por transportar para os palcos elementos tipicamente cariocas, como o carnaval. Desse modo, a forma do espetáculo resgatava características do cabaré, mas, ao mesmo tempo, dialogava com o que era nacional e importante para a cultura local.

Assim, é possível destacar que em determinado trecho do documentário *Dzi Croquettes*, um dos entrevistados relata que a ousadia do trabalho do grupo chamava a atenção e fazia com que os teatros onde se apresentavam estivessem constantemente cheios, o que acabou por despertar a atenção do órgão responsável pela censura no

período ditatorial e ocasionou uma série de pedidos infundamentados aos Dzi (como, por exemplo, que aumentassem o tamanho das tangas que utilizavam em dois centímetros) e, finalmente, na proibição do espetáculo. Tal proibição, porém, levanta um ponto interessante a respeito tanto do contexto da época como do próprio trabalho do grupo: é relatado durante o documentário supramencionado que o espetáculo foi proibido por ser considerado revolucionário, porém, os censores falhavam em perceber o porquê de tal revolução, uma vez que os Dzi Croquettes não eram envolvidos diretamente com a política institucional, mas antes faziam do seu compromisso social uma espécie de revolução sexual, por meio da qual seria possível a derrubada dos padrões sociais vigentes, especialmente a heterossexualidade compulsória.

Assim, nota-se que o legado deixado pelo grupo é extremamente importante para as gerações futuras na medida em que abre caminho para que a *drag queen* não precise, necessariamente, ser uma representação feminina, mas antes possa transitar entre masculino e feminino, pendendo para um ou outro quando a performance assim exigir. Além disso, a linguagem utilizada no texto representado pelos Dzi Croquettes, bem como o fato de que o grupo criou vários vocábulos próprios⁶³, dá início a um teatro irreverente, que conta com elementos que seriam utilizados posteriormente por outros dramaturgos⁶⁴, assim como pelas próprias *drags* que, num futuro próximo, passariam a ser conhecidas por sua maquiagem carregada, pelos exageros *camp* (visíveis em todas as performances do Dzi) e por fazer comédia.

2.2 Turma OK: a expansão do *camp* na cultura *drag* carioca.

Pouca gente sabe, mas, muito antes de existir qualquer outro movimento gay organizado no Brasil, a Turma OK, fundada no início dos anos 60 no Rio de Janeiro, já funcionava a todo vapor.⁶⁵

⁶³ O termo “tiete”, maneira pela qual os Dzi Croquettes chamavam as suas fãs, foi criado por uma pessoa ligada ao grupo e baseado em uma de suas vizinhas que, segundo relata, era alguém que tinha sempre o interesse de ajudar, mas acabava interferindo nos acontecimentos de maneira negativa.

⁶⁴ Fala de Jorge Fernando durante o documentário *Dzi Croquettes*, endossada por Miguel Falabella e diversos outros diretores de teatro.

⁶⁵ Trecho retirado do site da Turma OK. Disponível em < <http://www.turmaok.com.br/>> Acesso em: 25 de agosto de 2016

O trecho destacado acima, retirado do site do coletivo Turma OK, ressalta a sua importância para a cena gay carioca, bem como o situa antes dos Dzi Croquettes numa linha temporal que visa abordar o desenvolvimento da cultura LGBTQ+. No entanto, seria necessário priorizar a análise das atividades dos Dzi antes de abordar a Turma OK uma vez que o funcionamento do coletivo foi interrompido durante o período da Ditadura Militar – mais precisamente, como destaca o texto de apresentação do coletivo em seu site oficial, no período em que entrou em vigor o AI-5. Dessa forma, a abordagem do contexto do período de golpe militar seria frutífera às duas análises pois serviria para deixar clara duas maneiras de encarar a repressão que permeava o período e para preencher lacunas no que tange ao porquê do encerramento temporário da Turma OK.

As atividades da Turma OK tiveram início no ano de 1962 e, inicialmente, tratavam-se de pequenas reuniões entre amigos – que ocorriam, por vezes, semanalmente ou, no máximo, quinzenalmente – “no Apartamento de Antônio Peres, no Edifício Varsóvia, situado na rua Almirante Tamandaré”.⁶⁶ Inicialmente, as reuniões contavam com leituras de jornais, algumas brincadeiras populares do contexto e também festas, sempre ocorridas de maneira que a vizinhança não percebesse que se tratavam de reuniões de um coletivo LGBTQ+, como se pode perceber no trecho abaixo:

No início se revezavam, e as reuniões eram cada semana no apartamento de um deles. Como se fosse apenas um grupo de amigos héteros se reunindo. E quando acontecia alguma performance, aplaudiam apenas com o estalar dos dedos, pois bater palmas chamaria a atenção da vizinhança, aguçando a curiosidade alheia. Naquela época o mar não estava para peixe “havia muito machismo, e as reações das pessoas ao saber que alguém era gay eram bastante violentas”, denuncia o Sr. Paulo Mello, um dos sócios fundadores.⁶⁷

Dessa maneira, o contexto de repressão se torna evidente e deixa perceber que a população LGBTQ+ do período não se sentia segura para expressar livremente a sua sexualidade. O texto do site oficial da Turma OK prossegue abordando que usar roupas encaradas como “moderninhas”, vistas como desviantes da norma aceita pela sociedade, ou mesmo o ato de “dar pinta”, gíria utilizada para descrever homossexuais de comportamento atribuído ao gênero oposto ao seu sexo biológico, era algo impensável; bem como ser frequentador de locais gays, interpretados pelos próprios homossexuais

⁶⁶ Disponível em < <http://www.turmaok.com.br/>> Acesso em: 25 de agosto de 2016

⁶⁷ Disponível em < <http://www.turmaok.com.br/>> Acesso em: 25 de agosto de 2016

como “barra pesada”, tanto pelo público que atraíam quanto pelas frequentes batidas policiais, que sempre culminavam em violência e chantagens por parte da polícia, que ameaçava reportar os homossexuais que prendia às suas famílias.

Mas, mesmo com tantos fatores contrários à sua existência, a Turma OK funcionou normalmente até o ano de 1969, realizando as suas reuniões e concursos, até que foi criado o AI-5, previamente abordado. A suspensão de garantias individuais que decorreu de tal Ato Institucional gerou um contexto em que a vigilância se tornava ainda mais intensa, uma vez que “qualquer grupo reunido já era considerado suspeito”⁶⁸ e, dessa forma, a Turma OK acabou se dispersando, tendo as suas atividades retomadas três anos mais tarde, quando um dos antigos sócios reuniu novamente um grupo de amigos e abriu as portas de sua casa para que o coletivo voltasse a existir. Desde então, as suas atividades prosseguiram normalmente, até os dias atuais, e o legado de tal coletivo para a cultura *drag* é grandioso e inegável, ainda que o coletivo seja desconhecido de grande parte do público gay carioca⁶⁹.

Dos concursos promovidos pela Turma OK, como Rainha da Primavera e Rainha OK, surgiram grandes nomes da cena *drag* carioca, como Rogéria⁷⁰, lembrados até os dias atuais, que alçaram o coletivo ao *status* de um grupo cultural responsável por apresentar diversas pioneiras do estilo *caricato/camp* ao público, além dos shows com muito glamour e homenagens às estrelas da música e do cinema.. Voltadas para a comédia, tais artistas, em sua maioria, apostavam num exagero de maquiagem como forma de deixar o seu personagem esteticamente feio: pintas, verrugas, cabelos embaraçados e roupas fora de moda eram alguns dos artifícios utilizados por tais *performers* para conseguir transmitir o aspecto cômico que desejavam a seu público, indo de encontro a estética que seria responsável por dar alguma visibilidade às *drag queens* em veículos ligados à cultura de massa e também dialogando com o que era realizado nas performances de uma das *drags* responsáveis por dar à cena *drag* carioca os rumos que ela tem hoje: Laura de Vison.

⁶⁸ Disponível em < <http://www.turmaok.com.br/>> Acesso em: 25 de agosto de 2016

⁶⁹ Disponível em < <http://www.turmaok.com.br/>> Acesso em: 25 de agosto de 2016

⁷⁰ No contexto em que Rogéria se popularizou no Brasil, ainda não se questionava muito a respeito da diferença entre travestis, transexuais e *drag queens*, de forma que, apesar de se tratar de uma mulher transexual, por muitos anos, Rogéria foi tratada pela grande mídia como transformista.

Figura 42 – Rogéria, uma das *drag queens* surgidas dos concursos da Turma OK



Fonte: Acervo pessoal

2.3 Laura de Vison: o escracho como ferramenta política

Antes que o *camp* de Suzy Brasil e Rose BomBom encontrasse a sua expressão máxima nos anos de 1990, existiu Laura de Vison, artista conhecida na cena carioca por suas apresentações no Cabaré Boêmio, no centro do Rio de Janeiro, durante as décadas de 1980 e 1990.

Destoantes dos chamados “Shows de Travesti”⁷¹ do período, as performances de Laura de Vison seguiam um viés irreverente, marcado pelo escracho e pela ironia. Esteticamente, o que era apresentado por Vison também não seguia a norma vigente: enquanto algumas *performers* do decênio de 1980 buscavam “vestir-se como mulher e imitarem os trejeitos de cantoras das músicas dubladas”⁷² por elas, Laura utilizava-se do espaço do palco para “cometer atos esdrúxulos como comer pedaços de carne crua em cena ou comer um ovo cozido que escondia no ânus”⁷³. Assim, a irreverência e

⁷¹ RODRIGUES, 2015, p. 103.

⁷² RODRIGUES, 2015, p. 103.

⁷³ RODRIGUES, 2015, p. 103.

originalidade do que apresentava ao público do Cabaré Boêmio, fez com que a artista se tornasse parte de uma “historiografia”⁷⁴ da cultura gay, em especial do Rio de Janeiro.

Utilizando-se de maquiagem branca no rosto, bem como de olhos bem marcados e boca aumentada, Laura construía a sua imagem de maneira análoga a Divine: ela fazia de seu corpo o seu maior protesto quanto aos padrões de beleza vigentes, na medida em que sua estética desafiava o gosto médio da população; das suas performances algo que não desejava ser palatável e, por vezes, era considerado escatológico pelo público; e transformava o palco na sua maneira de fazer política, satirizando a evidente disparidade social entre os grupos que vinham ver os seus shows.⁷⁵ De encontro ao que foi discutido, Wallace Rodrigues (2015) ressalta que:

Também, em seu trabalho como transformista, Laura utilizou-se do escracho como arma discursiva sobre a identificação social dos gays, ao papel social de gênero e como indicador de presença da marginalidade. Ela mostrava que os gays estavam ali, existiam, participavam da vida da sociedade e exigiam ser vistos e respeitados. (RODRIGUES, 2015, p. 106)

Figura 43 – Laura de Vison



Fonte: Acervo pessoal

⁷⁴ Wallace Rodrigues discute que existe a necessidade da criação de uma espécie de “historiografia gay” para lembrar aos homossexuais quem foram as figuras que, em diferentes contextos, lutaram por “um Brasil mais democrático, com mais respeito e diversidade a todos” (RODRIGUES, 2015, p. 103) e aborda a figura de Laura de Vison como fundamental para essa historiografia na medida em que as suas performances não visavam somente a diversão: por terem acontecido, também, no período referente a epidemia de AIDS/HIV da década de 1980, Laura fazia uso do palco para alertar a respeito dos perigos do sexo sem proteção.

⁷⁵ Rodrigues (2015, p. 106) discute que os shows de Laura de Vison eram frequentados tanto por moradores do subúrbio quanto por pessoas da Zona Sul; e atraíam também estrangeiros de passagem pelo Brasil - inclusive o estilista Jean-Paul Gaultier.

Figura 44 – Laura de Vison



Fonte: Acervo pessoal

Outro ponto levantado por Rodrigues (2105) acerca das performances de Vison é que o uso de artifícios considerados grotescos pelo público remonta da década de 1960, sendo comum no trabalho dos Acionistas Vienenses, grupo de artistas performáticos alemães que faziam uso de sangue, sexo e partes de animais em suas performances. Dessa maneira, para Rodrigues (2015, p. 107), Laura se aproxima de tal escola artística, ainda que de maneira remota, pelo uso do grotesco e acaba por fundar no Brasil a figura do “travesti-artista”:

(...) mas daquele travesti que não quer se assemelhar a uma mulher, mas que utiliza aspectos femininos no falar, no vestir e na alteração do corpo como forma artística de viver, porém, de dia, incorpora um papel social masculino. (RODRIGUES, 2015, p. 107)

Logo, ao estabelecer *drag queens* como artistas, Laura de Vison acabou abrindo espaço para gerações futuras. Pelo que foi discutido, se torna clara a importância de Vison para a cena *drag* como a conhecemos hoje, uma vez que a difusão de tal cultura, no território brasileiro, aconteceu nos anos 1990 e utilizou-se do legado deixado pela artista, agregando a estética vigente no período elementos utilizados por ela e continuando a utilizar a comédia como meio de sátira, protesto e questionamento dos papéis de gênero.

Assim, ainda como forma de demonstrar a relevância de Laura de Vison, pode-se citar um relato pessoal⁷⁶ de Suzy Brasil, no qual a artista afirmou que só se estabelecia na cena noturna do final dos anos 1980 e nos anos de 1990 quem era “feia” – termo utilizado pela própria para descrever a sua performance, bem como a de outras *drag queens* surgidas no mesmo período. Quanto mais exagerada a maquiagem se apresentasse e mais datadas as roupas utilizadas parecessem, melhor. Amadrinhada pela falecida Rose BomBom, tanto Suzy Brasil quanto a sua “mãe”, vêm dessa linhagem herdada da Turma OK e estabelecida plenamente por Vison, o que demonstra a influência tanto do coletivo supracitado quanto de Laura na cena *drag*, por dar base sólida a um estilo que, embora menos utilizado atualmente, ainda encontra representantes fortes, tanto surgidas há décadas; como a própria Suzy, cuja carreira já ultrapassa a marca dos vinte anos⁷⁷, mas que ainda faz shows constantemente; como exemplares mais recentes, como Suzaninha Ritchtofen, que aposta na aparência de meia idade, construída através de maquiagem, e num falar que remete à atriz Dercy Gonçalves para atingir o efeito cômico desejado.

Figura 45 – Suzaninha Ritchtofen



Fonte: Acervo pessoal

⁷⁶ Tal relato ocorreu em um show da *performer*, na boate Piper; e, apesar de ter sido documentado também em forma de entrevista, pelo canal online Pheeno, nunca chegou a ser divulgado.

⁷⁷ Disponível em <http://blogs.odia.ig.com.br/lgbt/2014/05/01/suzy-brasil-a-drag-caricata-mais-popular-do-rio-faz-vinte-anos-de-carreira/> Acesso em 25 de agosto de 2016.

2.4 Os anos 1990: a explosão da cultura *drag* no Brasil

O decênio de 1990, para alguns estudiosos, é considerado o período de maior difusão da cultura *drag* brasileira. De encontro a isso, Igor Amanajás (2015, p. 20) aponta que, nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, tal década representou um período em que tais artistas se inseriram na cultura pop, por começarem a aparecer em veículos midiáticos⁷⁸, e também se fizeram mais presentes em boates gays, em formas de ativismo (como, por exemplo, a parada do Orgulho LGBT) e na mídia de maneira geral. Construindo suas personas através de caracteres cômicos, conforme apontado no tópico anterior, e utilizando o legado de Laura de Vison, do ponto de vista cênico, tais *performers* se tornaram parte importante da cultura LGBTQ+ na década de 1990 e consolidaram o caminho para o que viria a seguir.

Porém, mesmo que a importância das artistas surgidas em tal contexto seja inegável para a formação da cena *drag*, são poucos os estudos que se dedicam a abordar as personagens surgidas nessa época ou mesmo que forneçam uma visão geral acerca do tema. Dessa forma – e considerando-se a importância primordial do decênio de 1990 para o presente trabalho –, como maneira de oferecer um panorama de tais artistas e destacar a maneira como a *drag queen* era representada em tal contexto, optou-se por selecionar personagens importantes para a formação da cena *drag* carioca e, através do seu trabalho, procurar oferecer um quadro geral do presente contexto. Logo, pela abordagem das carreiras de Suzy Brasil e Rose Bombom, dois expoentes do período da década de 1990, o presente tópico procurará fornecer a visão necessária do decênio supracitado.

Figura 46 – Suzy Brasil



Fonte: Acervo pessoal

⁷⁸ A título de ilustração, pode-se citar Rogéria, que foi jurada de um programa de talentos nos anos 1990, bem como o sucesso de Vera Verão, interpretada por Jorge Lafond, em um quadro do programa *A Praça É Nossa*.

Figura 47 – Rose BomBom



Fonte: Acervo pessoal

Considerada uma das responsáveis por moldar a cena *drag* carioca dos anos 1990, Rose Bombom se tornou conhecida por apresentar um quadro, na boate Papa G, chamado “Buzina da Rose”, uma espécie de paródia da “Buzina do Chacrinha”. Dessa forma, Rose recrutava *drags* ainda desconhecidas do público carioca para passarem por testes em seu quadro e, assim, acabou apresentando à noite do Rio de Janeiro nomes como Karina Karão e Suzy Brasil, hoje referências no que tange à arte *drag* dos anos de 1990 e artistas com carreiras consolidadas. Ainda através dos recrutamentos supracitados, Rose acabou por estabelecer uma relação de proximidade com Suzy Brasil e as duas trabalharam juntas em shows por diversas boates cariocas, por um tempo enquanto dupla e, quando o sucesso atingido por elas fez com que o cachê se tornasse caro demais para os donos de boates⁷⁹, seguiram em caminhos separados, mas nunca deram a parceria por efetivamente concluída, encontrando-se ocasionalmente para reviver quadros famosos de seu tempo enquanto dupla e para criar outros.⁸⁰

Seguindo a ideia de que “só se estabelecia na noite quem era feia”, previamente mencionada, Rose Bombom e Suzy Brasil faziam uso do exagero *camp* em todos os detalhes da sua montagem: suas perucas eram propositalmente descuidadas; o figurino remetia a algo barato, que poderia ser comprado em qualquer lugar; e a maquiagem exagerada deixava clara a intenção de fazer rir, bem como a característica de não se levar a sério e não buscar ser uma representação feminina propriamente dita, mas antes uma caricatura. Essa estética, somada ao escracho deixado de herança por Laura de Vison – e ampliado no decênio de 1990 de acordo com especificidades surgidas pelo contexto em que se inseriam –, acabou por servir como pontapé inicial para a geração de

⁷⁹ Disponível em <http://blogs.odia.ig.com.br/lgbt/2014/05/01/suzy-brasil-a-drag-caricata-mais-popular-do-rio-faz-vinte-anos-de-carreira/>> Acesso em 22 de setembro de 2016.

drags que se formou no período e foi responsável por definir a cara e o formato dos shows realizados por tais artistas durante alguns anos – até que, novamente, a necessidade de acrescentar outras discussões, pertinentes ao contexto LGBTQ+ dos decênios de 2000 e 2010, fizeram com que a arte *drag* se modificasse.

Assim, as *drag queens* começaram a se destacar enquanto “animadoras de todo tipo de festas, tirando elas do gueto que o mundo gay as colocava” (KVALO, 2015, s/p), o que tornou tais artistas populares e, de certa forma, foi impulsionado pelo sucesso de longas estrangeiros, como o supracitado *Priscilla, a Rainha do Deserto*. Com essa posição de destaque recém-conquistada, as *drags* acabaram sendo incorporadas a programas de TV voltados para o humor e também por programas de auditório, como uma espécie de símbolo de alegria, ousadia e exageros. A exemplo disso pode-se citar Nany People, que atuou como jurada e comentarista de programas do gênero; Salete Campari, que cobria o Gala Gay; e também Rogéria, que conquistou destaque como apresentadora, repórter e atriz.

Figura 48 – Nany People



Fonte: Acervo pessoal

Figura 49 – Salate Campari



Fonte: Acervo pessoal

Porém, apesar do sucesso conquistado pelas artistas voltadas para a comédia, assim como em qualquer manifestação artística, as *drag queens* também se transformam com o tempo e acabam por incorporar novos elementos a sua arte. Logo, em meados da década de 2000, a *drag* paulistana Verônika trouxe para as suas apresentações e acabou por popularizar o estilo hoje conhecido como “bate cabelo”, que consiste em um movimento giratório com a cabeça, combinado com o corpo, fazendo uma espécie de ilusão de “hélice humana”. O estilo tornou-se conhecido e, como tal, era quase sempre visto nos shows das artistas que apostavam em um lado mais glamuroso do *drag*.

Figura 50 – Verônika



Fonte: Acervo pessoal

Foi também no período referente à década de 2000 que notou-se um declínio nas performances *drags* na cena carioca. Isso se deve ao fato de que a comunidade gay, principal público de tais artistas, em tal contexto, acabou por se voltar para um estereótipo mais másculo do que seria o homossexual, renegando o afeminado – que acabou por encontrar refúgio nos subúrbios⁸¹. Dessa forma, poucas boates do eixo Centro-Zona Sul ainda mantinham temáticas envolvendo *drag queens* em seus shows e/ou permitiam a entrada das artistas (ou, ainda, de travestis e transexuais). Como consequência disso, na Zona Norte, boates como 1140 e Papa G cresceram de público e de tamanho e acabaram por acolher, assim, as artistas migratórias, que agora se concentravam em uma única região, com pouco trânsito para outras áreas e diferentes públicos. Algumas artistas ainda performavam na Le Boy, um dos poucos clubes que se mantinham abertos a *drags* clássicas no contexto dos anos 2000, e em saunas gays e pequenos eventos, como Suzy Brasil destacou em entrevista.⁸²

Dessa forma, se faz notável que a partir de tal apagamento temporário, em especial um que foi ocasionado pelos motivos supracitados, renovar a cena *drag* – bem como algumas especificidades na forma de fazer tal arte – era imperativo. E era necessário, também, resgatar discussões voltadas para as razões do confinamento de tais artistas em uma única área do Rio de Janeiro, que se encontrava afastada dos homossexuais considerados dentro do padrão. Assim, como forma de trazer à luz tais discussões – mas não exclusivamente com esse propósito –, surgiu um novo grupo de *drag queens* – batizado atualmente como *neo drags* – disposto a levantar as discussões necessárias ao contexto e a reocupar um espaço importante tanto no que tange a manifestação artística em que se inserem quanto em termos de movimento LGBT+.

2.5 O marco das *neo drags*: a capa do caderno *Ela*

Embora ainda esteja cedo para analisar o impacto alcançado pela popularização da cultura *drag*, oriundo de um modelo mais contemporâneo e inserido na cultura pop,

⁸¹ "(...) e basicamente um apagamento das Drag Queens na cena noturna da zona sul e centro da cidade e começa um acolhimento das mesmas na zona norte e subúrbio." (KVALO, 2015, s/p).

⁸² Disponível em <http://blogs.odia.ig.com.br/lgbt/2014/05/01/suzy-brasil-a-drag-caricata-mais-popular-do-rio-faz-vinte-anos-de-carreira/> Acesso em 22 de setembro de 2016.

que decorreu da fama alcançada por *RuPaul's Drag Race*, observa-se, atualmente, o crescimento de uma nova geração de *drag queens* no Brasil e no mundo; uma vez que, através da popularização de tal *reality show*, *performers* cada vez mais jovens – cujas idades estão entre 18 e 28 anos – acabaram descobrindo o seu talento e, dessa forma, estão renovando a cultura *drag* a partir de códigos visuais contemporâneos, que mostram a *drag queen* como mais do que alguém que deseja realizar uma ilusão do feminino ou criar um estereótipo caricato para fazer rir. Dessa forma, barbas, pinturas corporais inspiradas no grafite e discursos que questionam a noção de feminilidade, se fazem presentes e empreendem discussões que ganharam espaço na mídia, como, por exemplo, a reportagem publicada no Caderno Ela, no dia 07 de março de 2015, intitulada “Nova geração de *drag queens* discute a questão de gêneros e protagoniza websérie”.

Figura 51 – O coletivo Drag-se, algumas das representantes das *neo drags*



Fonte: Drag-se

Como filhas da era digital, tais artistas também fazem uso de plataformas que não se restringem aos palcos para divulgar o seu trabalho. As *neo drags* documentam o seu trabalho através de redes sociais, como Instagram e Facebook, e conquistam maior alcance que suas antecessoras pela grande exposição que tais veículos proporcionam, uma vez que existem grupos (no caso do Facebook) dedicados à discussão da arte *drag*, por exemplo. Além da divulgação *online*, as *neo drags* também contam com o apoio de festas dedicadas a cultura *drag* e, dessa forma, conquistam espaço para expor o seu

trabalho em ambientes onde são respeitadas, o que impulsiona cada vez mais a carreira de tais artistas, bem como dá liberdade para que tal geração se sinta segura para agir, vestir e se expressar como deseja – ainda que em ambientes específicos.

Além disso, as *neo drags* se destacam em relação às gerações anteriores por oferecerem maior diversidade de estilos⁸³. Se em momentos anteriores havia a necessidade de seguir determinada estética pra conseguir sucesso na noite (conforme foi destacado através da fala de Suzy Brasil, no tópico 2.5), no presente contexto, a ideia de que é ser *drag queen* se desdobrou de um ideal antigo e da própria noção de que *drag* é indissociável da ideia de ilusão do feminino, de que *drag queen* é “um homem que se traveste de mulher”. Tal ideia é definitivamente quebrada quando se observa que as *neo drags* incluem mulheres que também se montam, o que corrobora a discussão acerca da construção social do modelo feminino tradicional ao transitar entre os dois gêneros sem que exista a restrição a um único, de maneira semelhante faziam os Dzi Croquettes, mas expandindo-a em termos de discussão, visto que para as *neo drags* é importante romper com o binarismo de gênero. A partir de tal análise, observa-se que as gerações atuais estão mais cientes, em comparação com as anteriores, de sua importância nas lutas contra o conservadorismo, seja no boca a boca com o grupo de amigos ou no ativismo – através das redes sociais ou de maneira presencial, como se pode confirmar através das recentes imagens de *drag queens* na Esplanada, em manifestações contra o golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff, por exemplo.

⁸³ “Essa geração vem desmitificando a ideia de que quanto mais feminina, mais bonita é a *drag*. Não há mais regras, todos os estilos são bem-vindos”, diz Robson Dinair, de 28 anos, que vive a *drag queen* Ravena Creole. “Criam-se regras para algo que deveria ser totalmente livre”, diz a *drag* Alma Negrot, em relação a padrões previamente ditos de como se montar, agir ou se maquiar.” Disponível em < http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160202_drag_queens_db_ab > Acesso em 04 de setembro de 2016.

Figura 52 – *Drag queen* assiste à votação do impeachment



Fonte: Acervo pessoal

Além do aspecto político, pode-se destacar também que a nova geração de *drag queens* é muito ligada a estética de suas personas, e tal estética, por sua vez, inclui conceitos de moda, da natureza e das culturas nas quais estão inseridas as artistas. Essa preocupação estética tem contribuído para que, cada vez mais, as *drags* conquistem territórios, sem nunca sair da arte cênica ou abandonar os palcos, mas ganhando novos espaços, gravando CDs, se apresentando em programas de TV e fazendo arte.

Reforçando esse argumento, o reconhecimento do público, em especial o LGBT+, pode-se destacar o espaço conquistado pelas *neo drags* na mídia regional. Uma das personalidades, Aurora Borealis, saiu em um editorial da revista *Vogue*; e muitas *drag queens* do eixo Rio de Janeiro/São Paulo foram convidadas para desfilarem para o designer paulista Fernando Cozendey, para apresentar a sua coleção de 2015, na Casa dos Criadores – evento anual de projeção para novos estilistas. Pode-se também destacar o exemplo do grupo As Baphonicas, que produziu e lançou uma música, além de sempre serem assunto de matérias e terem as suas performances cobertas pelo site Pheeno.

Figura 53 – Aurora Borealis em editorial da revista *Vogue*



Fonte: Acervo pessoal

Figura 54 – O grupo *As Baphônicas*



Fonte: Acervo pessoal

3 DRAG-SE

O coletivo Drag-se teve início como uma ideia da produtora Suma Filmes, de Bia Medeiros (diretora dos vídeos exibidos pelo canal no YouTube) e de Robson Dinair (responsável por dar vida a *drag queen* Ravena Creole), com o objetivo de retratar a nova e crescente cena *drag* carioca por meio do foco em um grupo *performers* – composto, primeiramente, por pessoas que possuíam uma relação de amizade e, posteriormente, através de uma seleção⁸⁴ –; assim como deslocando o foco do núcleo de subúrbios e boates gays para um cenário mais alternativo e vanguardista da noite carioca.

A nova geração de *drag queens*, representada pelo coletivo e surgida nos últimos anos, se difere de outras gerações pelo fato de não se montarem, necessariamente, como profissão. Dessa forma, algumas das participantes do Drag-se se montam por hobby, outras por questões políticas e, algumas, por realização pessoal, sem qualquer intenção de fazer da sua arte algo rentável. Porém, mesmo que as intenções não sejam estritamente profissionais, tais *drags* acabaram se tornando conhecidas na noite carioca e se tornaram figuras certas em determinados eventos.

Assim, o Drag-se pretende mostrar ao público como vive uma *drag* e o que existe por trás da montagem, bem como estimular discussões sobre o tema, difundir e esclarecer alguns aspectos relacionados à cultura *drag* e, também, combater o preconceito, conforme consta na descrição do projeto. Logo, a partir de tal pensamento, a Suma Filmes recrutou algumas *drag queens* iniciantes, com o tempo de carreira entre um e três anos, e de um círculo social próximo para participar da campanha do projeto através de *crowdfunding*.⁸⁵ Após esse recrutamento, a primeira fase do projeto se iniciou com a divulgação e criação de uma página no site de arrecadamento coletivo

⁸⁴ O processo seletivo para os novos membros do Drag-se aconteceu da seguinte maneira: primeiramente, foram enviados vídeos de inscrição dos interessados e, posteriormente, em uma festa especial do coletivo, foram selecionados mais três artistas de acordo com critérios estabelecidos por Bia Medeiros.

⁸⁵ O *Crowdfunding* ou Financiamento Coletivo, nos últimos anos, surgiu como uma nova forma de iniciativas empresariais para conseguir recursos sem ter de procurar fundos de capital de risco ou outras fontes tradicionais de investimento. Schwiembacher e Larralde (2010) definem *crowdfunding* como "um convite aberto, essencialmente através da Internet, para o fornecimento de recursos financeiros, quer na forma de doação ou em troca de alguma forma de recompensa e/ou direitos de voto, a fim de dar apoio a iniciativas específicas e propósitos.

Catarse.com. O apelo pela doação, por sua vez, veio através das mídias sociais e, principalmente, de festas e eventos locais, de forma que algumas festas, como a V de Viadão; e empresas conhecidas no Rio de Janeiro, como o Brownie Bistrô, se tornaram apoiadores. No caso da empresa supracitada, por exemplo, o apoio veio por meio de uma cota de brownies oferecida a quem doasse uma determinada quantia ao projeto. Durante o tempo em que transcorreu a campanha de arrecadação, o Drag-se acumulou nove parceiros: além dos supramencionados, o coletivo contou ainda com o apoio do Grupo Editorial Record e do Grupo Matriz; da produtora Vinteum; das festas periódicas Eleganza Extravaganza e ULC; do site I Hate Flash; e do próprio Catarse.

Inicialmente, a estrutura do projeto consistia em realizar uma websérie documental de dez episódios, com duração aproximada de cinco minutos. Cada episódio teria como protagonista uma das *drags* recrutada, vivendo o seu cotidiano e retratando o seu dia-a-dia em diversas esferas, como em casa, com a família, com os amigos, no trabalho e também a sua transformação. Em um primeiro momento, a série envolveria somente dez *drags* iniciais em dez episódios no formato descrito, porém, após o seu lançamento, em setembro de 2014, a campanha no site Catarse atingiu a cota de doações e esta foi ultrapassada, chegando a R\$ 22.665,00 – sendo a meta inicial R\$ 20.000 – com a ajuda de 242 apoiadores. Além disso, ainda antes do início das gravações, a Suma Filmes inscreveu o projeto no Programa de Investimento Não-Reembolsável 2014⁸⁶, da Rio Filme, no nicho específico para documentários online. Seleccionada para o programa, a websérie reformulou sua estrutura, com o objetivo de gerar conteúdo relevante para estender a sua programação, de acordo com as exigências do edital da Rio Filme. Dessa forma, o seu formato final foi totalizado em treze personagens, protagonistas de um canal do YouTube, que contaria com três programas estrelados pelas *drags*: Carão, no qual são exibidas performances musicais idealizadas por cada participantes (totalizando 13 episódios); Lado D, que conta com tutoriais pertinentes ao universo drag, de modo geral, e possui o total de 26 episódios; e Drag-se, o documentário que funciona como fio condutor da programação e o propósito inicial da criação do coletivo (totaliza 13 episódios).

⁸⁶ Este processo de seleção é dirigido a produtoras brasileiras independentes estabelecidas no município do Rio de Janeiro. Uma verba de 1 milhão de reais é disponibilizada para distribuição entre os projetos selecionados - sendo o total máximo de investimento de 100.000 reais por projeto- onde devem seguir as normas e formatos estabelecidos pela Rio Filmes.

Após o processo descrito, a programação do canal começou a ser exibida no dia 2 de junho de 2015 e foi finalizada no dia 17 de novembro de 2015. Desde então, o Drag-se vem atingindo reconhecimento expressivo e contando com visibilidade crescente, que pode ser demonstrada pelos números alcançados pelo canal nas redes sociais: a página do projeto já soma 20.000 curtidas, o canal do YouTube conta com 13 mil inscritos (e cerca de 780.000 visualizações), os perfis nas redes sociais Twitter e Instagram possuem, respectivamente, 1.000 e 5.700 seguidores; e, ainda, é possível notar que a série foi noticiada de maneira espontânea em mais de vinte veículos midiáticos.⁸⁷

Para além dos números, é possível notar que a composição final do projeto conta com uma diversidade interessante de estéticas e propostas de *drag queen* (e *drag king*, uma vez que o canal conta com a presença de um artista do tipo): alguns personagens tendem para um lado mais lúdico, outros apostam no *clubber* e alguns, ainda, optam por uma estética que remete mais à noção tradicional de feminino. Tudo isso reforça as propostas de discussão instauradas pelas *neo drags* e dá uma visão ampla do que acontece na cena *drag* carioca atual, conforme abordaremos mais à frente.

3.1 Sobre a análise comparativa

Devido ao fortalecimento da temática *drag* no Brasil e no mundo, tal movimento acabou por ser ressignificado. Tal alteração aconteceu do ponto de vista artístico e estético, mas, também, no que tange ao próprio significado desse tipo de performance, uma vez que, conforme foi destacado, a *drag queen* adquiriu, ao longo dos anos, contornos diversos: da representação feminina, seu propósito inicial, ao protesto político, agregando sempre novos conceitos e valores (inerentes ao contexto social vivenciado pelas *performers*) e se modificando, assim como todas as demais manifestações artísticas.

⁸⁷ Exemplos de notícias veiculadas a respeito do Drag-se:
Conheça nova série do Canal Brasil. Disponível em <<http://www.nos2.co/2016/05/conheca-drag-se-a-nova-serie-do-canal-brasil/>> Acesso em 25 de outubro de 2016.
Drag-se TV: um projeto maravilhoso. Disponível em <<http://www.nemumpoucoepico.com/2015/04/drag-se-tv-um-projeto-maravilhoso/>> Acesso em 25 de outubro de 2016.
Drag-se apresenta as novas drag queens cariocas. Disponível em <<http://ladobi.uol.com.br/2014/10/dragse-drag-queens-cariocas/>> Acesso em 25 de outubro de 2016.

Dessa forma, para observar o que as *neo drags* trazem de renovador à cultura *drag* carioca recente, é necessário além, do resgate histórico feito ao longo do segundo capítulo, observar ainda os eventos em que diversas gerações de artistas dialogam, bem como ouvir pessoas que estão inseridas na cultura *drag*. Para atingir tais objetivos, o presente trabalho se utiliza de suas etapas: primeiramente, acompanhou-se a semana de eventos Circuito Artes da Noite, organizada por Gustavo Bitencourt, Miss G. e Isabel Chavarri, na cidade do Rio de Janeiro. Em tal etapa realizou-se um estudo exploratório, cujo objetivo foi comparar os estilos de performances, a produção de cada artista – levando em consideração aspectos como roupas e maquiagem, por exemplo – e a sua interação entre si. Através dessa observação, foram levantadas as categorias destacadas na análise final e também foram embasados os argumentos utilizados nas análises (assim como em entrevistas realizadas em momentos posteriores com as artistas que se apresentaram no evento). Num segundo momento da pesquisa, foram realizadas entrevistas com membros da equipe do Drag-se, visando conhecer os seus conceitos de *drag* e as suas opiniões sobre questões sociais, políticas e algumas de cunho pessoal. Ainda nesse momento da análise, fez-se importante frequentar a sede da Turma OK em dias regulares de show e conduzir entrevistas com os artistas presentes em tais eventos.⁸⁸ Por fim, após as duas etapas descritas, foi elaborado um roteiro analítico para guiar a procura de dados que permitissem identificar como as *drags* se veem sem seus respectivos grupos. Em tal roteiro constam os seguintes itens: 1) as temáticas mais recorrentes nas performances e as formas de abordagem dos artistas; 2) os modos de caracterização e participação; 3) as influências geográficas e dos círculos sociais; 4) a visão política e social, presente ou não, nas performances e discursos. A partir de tal roteiro procurou-se determinar as razões para o evidente distanciamento entre o que se percebe como a nova e a antiga geração de *drag queens* cariocas.

3.1.1 Análise comparativa dos programas

⁸⁸ No que tange às entrevistas supracitadas, grande parte delas encontra-se transcrita nos apêndices do trabalho. No entanto, devido ao curto tempo transcorrido entre a preparação para as performances durante o evento, algumas conversas possuíram um tom informal e não foram documentadas, sendo resgatadas através da memória. Além disso, a respeito das entrevistas posteriores, alguns dos artistas entrevistados não concederam entrevistas formais depois de transcorrida a visita à sede da Turma OK, o que dificultou a inclusão do material coletado no apêndice.

Para compreender de maneira mais abrangente a representação das *drag queens* dentro de seus espaços e grupos, foram analisados eventos da Turma OK e do Drag-se, de maneira separada, e, posteriormente, um analisou-se um evento conjunto dos coletivos supracitados. As observações feitas a partir de tais eventos serão apresentadas na perspectiva dos quatro eixos estruturais presentes no roteiro temático de análise. É válido ressaltar sobre esse processo que procurou-se fazer uma decupagem dos quadros da Turma OK e do Drag-se para compreender as temáticas recorrentes em cada coletivo. Além disso, após acompanhar as semanas de eventos descritas no tópico 3.1 e entrevistar algumas participantes, foram listados e descritos os quadros encontrados, conforme se observa na tabela abaixo:

Tabela 1 – Comparativo das programações dos coletivos Drag-se e Turma Ok

Drag-se	Turma Ok
Possui programação fixa e semanal. Os participantes são sempre os mesmos, podendo haver, ocasionalmente, a participação de convidados especiais.	Tem programação fixa semanal e mensal. Os participantes variam em alguns casos. O elenco é aberto a experimentação para qualquer um.
Tudo na vida de Ravena: <i>vlog</i> dedicado a mostrar a vida cotidiana da <i>drag</i> Ravena Creole. Conta com séries de entrevistas, bastidores de performances e dicas de maquiagem. Faz parte da programação semanal do Drag-se.	Gatas de Vison: projeto da transformista Paula Goddarth onde são apresentados performances com convidados especiais, entrevista e dicas de cabelo e maquiagem. Alguns conteúdos são postados online e não há uma periodicidade definida.
Pandora Yume entra na sala: programa de variedades, com cunho de interação entre o público e a <i>drag</i> através de perguntas e respostas. Possui teor humorístico e, às vezes, conta com convidados especiais. Faz parte da programação semanal do Drag-se.	Simplesmente Patrícia: criado a partir de 2004 e apresentado sempre no primeiro domingo do mês, o evento é dirigido por Patrícia Saint Laurent, que mescla humor, mensagens e um elenco de convidados.
Lado Danjah: quadro com convidados especiais que dão entrevistas, dicas de maquiagem e fazem uma transformação na <i>drag</i> apresentadora, Danjah Patra. Faz parte da programação semanal do Drag-se.	Saia justa: evento apresentado por Miucha Simpson que tem como propósito mostrar um pouco do entrevistado, dando ao público a oportunidade de conhecer um pouco de sua cultura, vida e personalidade. O evento acontece no último domingo de cada mês.

Sadick Fashion Hits: dicas de moda, cultura, música e entretenimento dadas pela <i>drag queen</i> Aretha Sadick. Faz parte da programação semanal do Drag-se.	Não há programas similares
Drag-se (documentários): treze curta-documentários apresentando um pouco da vida e história de cada <i>drag</i> do coletivo. Foram exibidos entre os meses de junho e novembro de 2015.	Não há programas similares
Carão: treze vídeo-performances de cada personagem do canal, homenageando ou interpretando artistas de seus gostos. Foram exibidos entre os meses de junho e novembro de 2015.	Nas ondas do rádio: Elaine Parker recebe amigos e associados da Turma Ok, que homenageiam artistas consagrados das rádios, uma vez a cada mês.
Lado D: tutoriais de maquiagem e vestimenta. Totaliza 26 vídeos, exibidos no período referente aos meses de junho a novembro de 2015.	Não há programas similares.
Não há programas similares.	Águia de Ouro: concurso de dublagem de intérpretes masculinos. Ocorre uma vez ao ano, elegendo um vencedor final.
Não há programas similares.	Carlos Salazar & Company: shows esporádicos do grupo de transformistas. Costuma trazer novos públicos ao local.
Não há programas similares.	Estrela de Ouro: concurso de dublagem de intérpretes femininas. Anualmente é escolhida uma vencedora para receber o título.
Não há programas similares.	Show entre amigos: shows diversos de dublagens, comédia e covers. Acontece entre integrantes residentes da Turma OK, mas é aberto também a participação do público. Ocorre semanalmente.
Não há programas similares.	Troféu JL: premiação anual em diversas categorias a todos os integrantes da Turma OK. O nome é uma homenagem a José Luiz, reformulador ⁸⁹ do coletivo.

⁸⁹ José Luiz começou a fazer parte do coletivo em sua segunda fase, quando a Turma OK se fixou em seu atual endereço. Não se encontram muitas informações acerca de sua importância para o coletivo nem mesmo no site da Turma OK.

Alguns quadros não foram exibidos nos dias em que ocorreu a visita à sede da Turma OK. Entretanto, fazem ou fizeram parte da grade de quadros do coletivo e são importantes para a análise desse trabalho por se tratar de quadros tradicionais, tanto quanto os concursos mencionados no tópico 2.2, mas devido a sua periodicidade, pois tais quadros só acontecem uma vez ao ano, não puderam ser observados para a pesquisa.

Dando continuidade a apresentação dos dados levantados acerca dos coletivos, é importante ainda destacar as performances observadas durante o Circuito Artes da noite, bem como descrevê-las brevemente, conforme o exposto na Tabela 2.

Tabela 2 - Descrição das performances do Circuito Artes da Noite

Performer e descrição da apresentação	Coletivo ao qual pertence
Palloma Maremoto: interpretou a música <i>Máscara</i> , interpretada pela cantora Pitty, que fala a respeito de “ser você, mesmo que seja estranho”. Rasgou uma roupa de plástico transparente e, em sua pele, se faziam visíveis pontos cirúrgicos. Usou uma maquiagem que imitava uma máscara.	Não pertence a nenhum dos dois grupos destacados na primeira tabela.
Wendell Cândido: <i>drag king</i> , interpretou a música <i>Pura Emoção</i> , interpretada pela dupla Chitãozinho e Xororó. Com caracterização de peão de rodeio. Foi uma performance mais divertida e focada na personificação do personagem interiorano brega.	Não pertence a nenhum dos dois grupos destacados na primeira tabela.
Medusa e Milka: a dupla interpretou <i>How Soon is Now</i> , cantada pela banda The Smiths, que fala sobre a necessidade de ser amado “como todo mundo é”.	Não pertencem a nenhum dos dois grupos destacados na primeira tabela.
Ravena Creole: dublou um <i>medley</i> de <i>A Carne</i> , interpretada por Elza Soares; e <i>Pérola Negra</i> , cantada por Daniela Mercury. Muito voltada para as raízes de <i>drag</i> , a performance exaltou pontos da vivência e cultura negra.	Drag-se.
Sophya Monroe: interpretou uma versão de <i>New York, New York</i> , cantada por Frank Sinatra. Foi uma dublagem	Turma Ok.

clássica, com cada fonema bem marcado e presença de palco glamourosa, como as grandes divas do jazz.

Aysha Maximus: apresentou a música *Bang Bang*, em uma versão remixada por David Guetta. Misturou *voguing* com *stilletto*⁹⁰. Foi uma performance mais voltada para a dança que para a dublagem.

Não pertence a nenhum dos dois grupos destacados na primeira tabela.

Safira Glitter: dublou AIDA, com a música *Easy as Life*. Foi uma performance de dublagem clássica, como a de Sophya Monroe. Ambas vêm da mesma “escola drag”.

Não pertence a nenhum dos dois grupos destacados na primeira tabela.

Figura 55 – Palloma Maremoto em sua performance no Circuito Artes da Noite



Fonte: Circuito Artes da Noite

Figura 56 – Wendell Cândido em sua performance no Circuito Artes da Noite



Fonte: Circuito Artes da Noite

⁹⁰ O *stilletto* é um tipo de dança que mistura características do hip-hop, do jazz e do *freestyle*. É caracterizado, principalmente, pelo fato de que os dançarinos sempre utilizam saltos altos e pode ser visto em diversos vídeos atuais, como *Girl Gone Wild*, de Madonna.

Figura 57 – Milka em sua performance no Circuito Artes da Noite



Fonte: Circuito Artes da Noite

Figura 58 – Medusa em sua performance no Circuito Artes da Noite



Fonte: Circuito Artes da Noite

Figura 59 – Ravena Creole em sua performance no Circuito Artes da Noite



Fonte: Circuito Artes da Noite

A descrição das apresentações contidas na Tabela 2 nos permite perceber algumas temáticas e simbolismos comuns aos dois grupos analisados. O jogo de dublagem, a caracterização do personagem de acordo com a música e o enaltecer de artistas consagrados, por exemplo, parecem ser instrumentos certos para atingir o público-alvo.

Os quadros fixos de cada coletivo, apresentados na Tabela 1, abordam temas semelhantes – como maquiagem, entretenimento, música, temas pessoais –, contando com algumas diferenças estéticas e temporais, exclusivas de um ou outro grupo. A Turma OK possui um maior número de quadros fixos e específicos, sendo muitos deles responsáveis por incitar a competição entre os integrantes, como o Galo de Ouro, o Troféu GL e o Estrela de Ouro. Tais tipos de programas não são vistos no Drag-se, que não promove competições em sua programação fixa online. Assim, a partir da análise do que é descrito na tabela supracitada, é possível notar que, apesar de serem feitos em plataformas diferentes, já que um se volta mais para as mídias online e o outro acontece ao vivo, o público de ambos os coletivos continua similar: amantes da cultura *drag* e de performances, observadores de detalhes e minúcias estéticas.

Apesar de o público ser um elemento importante para compreender melhor como se relacionam e se distanciam os objetos de análise do presente trabalho, se faz necessário que o foco se volte para as grades de programação oferecidas pelo Drag-se e a Turma OK muito mais do que em seu alcance em termos de números, uma vez que as especificidades do formato em que cada um realiza a sua apresentação poderiam alterar os resultados encontrados, visto que plataformas online proporcionam um acesso menos restrito ao conteúdo gerado, podendo ser acessadas e consumidas a qualquer momento, diferentemente de eventos presenciais. Portanto, a análise se limitará ao conteúdo oferecido por cada coletivo, por meio da comparação dos quadros apontados como semelhantes na Tabela 1.

O quadro *Gatas de Vison* (cujo nome é uma homenagem a Laura de Vison, abordada previamente), possui periodicidade não estipulada e sempre traz como atrações principais entrevistas como convidados, *talk-shows* com a apresentadora, Paula Goddard – que oferece dicas de maquiagem e cabelo (áreas diretamente ligadas ao seu trabalho fora dos palcos) e performances. É possível notar similaridades entre *Gatas de Vison* e *Tudo na vida de Ravena* que, com a nova fórmula vigente, iniciada em junho de

2016, também apresenta dicas de beleza com parceiros vinculados ao canal. Ainda no quadro de Ravena Creole, vê-se entrevistas, embora o foco maior seja o dia-a-dia da protagonista/apresentadora. Dessa forma, o público tem acesso aos bastidores de suas performances, às suas viagens enquanto *performer* e ao seu trabalho enquanto maquiador – que também ocorre fora dos palcos. Assim, ainda que *Gatas de Vison* também possua um teor bastante pessoal, o seu foco primeiro não parece ser aproximar a personagem responsável por apresenta-lo de seu público, uma vez que não funciona como uma espécie de documento do cotidiano de Paula Goddard da mesma forma que *Tudo na vida de Ravena* funciona. Logo, através dessa documentação do dia-a-dia da *performer* promove-se uma humanização do personagem e o torna mais passível de identificação por parte do público. Isso acaba por afastar a ideia de celebridade e o status de estrela que a ideia de um apresentador carrega, reafirmando o título de “*drag* do povo” de Ravena Creole.

Reforçando a ideia de distanciamento entre público e artista, é possível destacar a ausência de correspondência entre o *Lado D* e algum dos quadros oferecidos pela Turma OK. O programa supracitado oferece tutoriais de maquiagem, cabelo, costura e vestimenta, entre outras lições que podem ajudar tanto a curiosos a respeito da arte *drag* quanto na montagem de *drag queens* ainda iniciantes, que ainda sentem a necessidade de aprender algo sobre os tópicos apresentados. Mostrar, ensinar e encorajar são algumas das premissas da nova geração de *drag queens* que o Drag-se procura representar. Promover, ainda que virtualmente, esse tipo de acompanhamento do público na transformação das *drags*, deixando-o conhecer a maneira como alcançam os resultados obtidos em suas montagens acaba por transmitir ao público a ideia de que ele também conseguirá o efeito desejado. Seria uma maneira de transformar a diva em algo mais tangível. Isso não se fazia possível no contexto em que a Turma OK teve início, uma vez que ainda havia a necessidade de consolidação do que as *drag queens* estavam fazendo e, por esse motivo, entregar os seus segredos era um caminho arriscado, que poderia fazer com que surgissem outras tantas *drag queens* com quem se disputar espaço. Indo de encontro a isso, mas expandindo para outro âmbito essa necessidade de ainda se conquistar a validação do público, a *drag* Samara Rios, em um dos depoimentos coletados durante o Circuito Antes da Noite, atestou que quando começou a sua carreira, há 15 anos, era necessário participar de concursos de dublagem como uma maneira de se provar um artista talentoso o que, hoje, não é mais necessário, uma

vez que, conforme discutido, existem diversos tipos de performance. Ainda sobre o corte entre a nova e a antiga geração de *drag queens*, é possível notar que a necessidade de haver disputa entre os membros de um mesmo coletivo já não existe mais, uma vez que quadros equivalentes ao *Águia de ouro*, por exemplo, não fazem parte da grade do Drag-se.

A respeito do quadro *Simplesmente Patrícia*, da Turma OK, é possível destacar que a fórmula é bastante parecida com a do *Gatas de Vison* – trazendo entrevistas e o formato *talk-show* –, mas se difere no sentido de que procura trazer mensagens ao público. Assim, são discutidos temas pertinentes à comunidade LGBTQ+ e comuns ao cotidiano do seu público-alvo, além de resgatar o humor clássico da comédia *stand-up*. Dentro do quadro comparativo estabelecido pela Tabela 1, nota-se que o equivalente a tal quadro na grade do Drag-se é o *Pandora Yume entra na sala*, mas a diferença entre ambos está na maneira como o humor é utilizado, uma vez que o quadro de Pandora Yume se utiliza de um humor mais ácido e esdrúxulo, com piadas não ensaiadas ou roteirizadas. Trazendo também discussões pertencentes ao meio LGBTQ+, tal quadro procura resgatar em suas entrevistas com convidados de outros canais do YouTube que se voltem para temáticas do tipo, como o Voz Trans. Ainda sobre *Pandora Yume entra na sala*, a estética adotada pela apresentadora destaca alguns pontos que se diferem bastante do visual clássico utilizado por Patrícia Saint-Laurent, apresentadora do *Simplesmente Patrícia*, como, por exemplo, o uso de barba. Pelo que foi apontado, mas, principalmente, pela “comédia asquerosa” apresentada por Pandora Yume, é notável que a apresentadora está mais próxima de Laura de Vison do que de Patrícia, cuja estética remete à diva hollywoodiana – afirmação que pode ser corroborada pelo fato de que a apresentadora utiliza o nome do estilista Yves Saint-Laurent.

Ainda a título de comparação, é válido destacar os quadros *Lado Danjah* e *Saia Justa*. O primeiro programa mencionado possui uma proposta quase educativa de vídeos com ensinamentos de maquiagem, vindos de um convidado que, geralmente, é amigo da *drag* apresentadora, Danjah Patra. Em meio a maquiadores, personalidades da noite e da música, entre outros, o espectador pode conhecer um pouco a respeito da vida de cada convidado, da apresentadora e, simultaneamente, aprender novas técnicas de maquiagem ou apenas se divertir com o humor improvisado que o quadro possui. O *Saia Justa*, por sua vez, não conta com o conteúdo de maquiagem, sendo conduzido por Miucha Simpson como um programa de entrevistas e humor – sendo essa última

característica bem parecida com o *Lado Danjah*. Outra diferença entre os dois quadros é que o de Miucha Simpson acontece ao vivo, com plateia, e, devido a isso, a interação entre apresentadora e público se torna facilitada, o que aproxima mais o conteúdo de quem está assistindo.

No que tange à performance, os vídeos contidos no quadro *Carão*, do Drag-se, são expressões das próprias personagens do canal para músicas de artistas consagrados, o que encontra equivalência em *Nas ondas do rádio*, programa conduzido por Elaine Parker, que traz *drag queens* performando clássicos das rádios. Nesse caso, a diferença ocorre na disparidade do tempo: no *Carão* os artistas reproduzidos são mais recentes, pertencentes à música pop atual; e no programa de Elaine Parker resgata-se canções mais clássicas. Ainda sobre as diferenças, destaca-se o fato de que o Drag-se não exibe mais tal quadro enquanto o *Nas ondas do rádio* ainda é fixo na programação da Turma OK.

Sem correspondente similar na grade da Turma OK, ainda é válido apontar o quadro do Drag-se chamado *Sadick Fashion Hits*, que dá dicas de eventos acontecidos no Rio de Janeiro, assim como dicas de moda e de novidades musicais. Em alguns pontos tal quadro poderia ser comparado com o *Gatas de Vison*, mas trata-se muito mais de um folhetim informativo e, por essa diferença de formato, a comparação não se torna possível.

Por fim, se faz necessário também abordar os documentários Drag-se, que foram carro-chefe na primeira fase pós- edital do canal e também não encontram correspondente dentro do espaço da Turma OK Alguns curtas e entrevistas – como *O Clube* de Allan Ribeiro – chegaram a documentar um pouco da Turma OK, mas nenhum desses projetos foi desenvolvido dentro da programação do coletivo não permitindo, portanto, uma análise comparativa.

3.2 Resultados das entrevistas

3.2.1 Sobre o conceito de arte das duas gerações apresentadas

Embora a abordagem do conceito de arte em si não seja o foco do presente trabalho, ela se faz necessária para a compreensão das mudanças ocorridas na maneira

como as *drag queens* de diversos períodos apresentavam-se ao público e compreendiam seu próprio trabalho.

A título de exemplo, se no decênio 1970, havia a necessidade de choque através da arte, para fins de ruptura com o conservadorismo e/ou questionamento da moral vigente, a performance de tais artistas se transfigurava em algo que não queria agradar ao gosto médio da população, fosse por meio da aparência que adotavam – como Divine e os Dzi Croquettes, abordados em momentos anteriores deste trabalho – ou, ainda, pelo que se dispunham a fazer no palco – como Laura de Vison e as suas performances envolvendo comer um ovo que escondia no ânus. À medida que a sociedade se modificava e as suas necessidades passavam a ser outras, se alterava também o fazer artístico, que por não necessitar mais do choque estético ou performático para causar a reflexão desejada, bem como por ter passado por processos de normatização, advindos da midiatização da *drag queen*, seguia por outros caminhos – como na década de 1990, em que a *drag queen* se transformou em algo mais glamouroso e/ou cuja comédia não visava tanto a mudança social, mas antes era feita com fins de entretenimento, como nos casos do filme *Priscilla, a Rainha do Deserto* ou de Suzy Brasil. Assim, partindo dos exemplos citados e considerando a arte como algo que não é estático, pode-se compreendê-la como algo que escapa a categorizações prontas – especialmente num contexto contemporâneo, que conta com fluidez de produção de teses a antíteses a seu respeito⁹¹ –, se tornando algo que depende da percepção de quem a produz e de quem a recebe.

Dessa maneira, à medida que se tornaram mais livre de categorizações e passaram a possuir maior diálogo com o seu receptor, através de grupos de debate e exposições de trabalhos (online e off-line), o discurso predominante das *neo drags* é o de uma arte sem amarras, mais subjetiva ao seu criador. Existem, obviamente, recursos ligados a todos os artifícios utilizados por tais *drag queens* para compor suas personagens – como técnicas de maquiagem, conhecimento de produtos, produção de roupas e *styling*, para citar alguns exemplos –, mas a busca de tais artistas é por uma arte *drag* que seja pessoal e possua algum traço diferenciativo em relação à produção de outros artistas do tipo, o que, nem sempre, significa o alcance da singularidade desejada. Apesar disso, ainda existem segmentações grupais que visam categorizar e explicar, em termos estéticos, o fazer artístico das *drag queens*. De modo a focar em dois exemplos

⁹¹CAMARGO, 2009, p. 14

extremos em forma e conteúdo, pode-se destacar as *performers* que buscam a ilusão feminina mais realista – a *realness*, abordada mais amplamente no tópico dedicado ao documentário *Paris is Burning* -, e, como tal, se valem de acessórios que, socialmente, são considerados pertencentes ao universo das mulheres para construírem suas personagens, bem como de enchementos que deem a ilusão de um corpo mais feminino. Seguindo um caminho oposto ao que foi discutido, é possível apontar as artistas que seguem a estética *tranimal*, que mistura o visual adotado pelos *club kids* da década de 1990 com o bizarro animalesco, se fazendo valer também de algumas influências artísticas como Leigh Bowery, Boy George e Grace Jones, por exemplo⁹².

Figura 60 – Jer Ber Jones, drag queen que adota a estética *tranimal*



Fonte: VICE

⁹² Os apontamentos feitos acerca da estética *tranimal* foram retirados da entrevista de Jer Ber Jones, uma das grandes representantes do estilo, que concedeu para a Vice. Disponível em < <http://www.vice.com/pt/read/para-que-ser-um-transsexual-quando-se-pode-ser-um-tranimal> > Acesso em 19 de outubro de 2016.

Figura 61 – Alma Negrot, drag brasileira que adota a estética *tranimal*



Fonte: Acervo pessoal

Sobre a nova geração de *drags* cariocas, é válido destacar que o corte realizado no presente estudo faz perceber que o maior influenciador de tais artistas, pelo menos num primeiro momento, foi o programa *RuPaul's Drag Race* que, por seu grande sucesso internacional, acabou apresentando a *drag queen* a um público mais jovem. Dessa maneira, muitas *performers* da nova geração começaram a se montar como uma espécie de brincadeira, um divertimento esporádico e despretensioso – no sentido de que não pretendiam fazer disso profissão. Porém, conforme acabavam por ganhar prática em montagem – especialmente em aspectos como maquiagem, presença de palco e, até mesmo, atenção do público – houve uma necessidade de continuidade e, também de discussão sobre o que estavam fazendo. A partir dessa discussão, surgiu a ideia de *drag* como uma forma de arte e, portanto, da *drag queen* enquanto uma artista.

Sobre a geração anterior por sua vez, pode-se observar através de entrevistas que as palavras utilizadas para definir o próprio trabalho não se encontram no campo semântico do vocábulo arte⁹³: algumas vezes, definem-se como atores, cantores e dançarinos, por exemplo, mas raramente como artistas. Isso pode ocorrer devido a própria estética adotada por esses *performers* que, como não buscava desafiar padrões socialmente impostos – como, por exemplo, a própria noção de feminino –, pautavam as suas personagens pelos padrões de beleza tradicionais, utilizando-se de visuais mais clássicos – novamente, a *realness*. Logo, para seguir uma estética que já estava

⁹³ Embora considerem cantores, atores e dançarinos enquanto artistas, os entrevistados não se definem utilizando tal termo, mas antes preferem palavras mais específicas para designar o que fazem.

estabelecida e era amplamente aceita no meio em que se atuava, não havia a necessidade de buscar validação, de tentar se definir enquanto artista: era necessário, somente, seguir o padrão vigente para ser aceito no meio em que já se estava inserido. A observação do período de 1990, especialmente no Brasil, nos permite perceber com clareza que a ideia de seguir o padrão para ser aceita foi expressa claramente por Suzy Brasil em sua fala a respeito da necessidade de parecer feia para se estabelecer na noite carioca.

Apesar das diferenças explicitadas, um ponto onde as duas gerações encontram interseção é na noção de que a *drag queen* é um personagem. Ambos os grupos se utilizam dessa palavra em suas entrevistas e demonstram as diferenças entre o seu dia-a-dia quando estão montadas ou não. Até porque existe a necessidade de muitos recursos materiais e visuais para se obter o resultado final, a *drag queen* como é mostrada ao público, e não se observou entre as *performers* entrevistadas dificuldades para se classificar em um gênero ou outro, permitindo que o trânsito entre o seu sexo biológico e a personagem criada fosse bem demarcado.

3.2.2 Sobre as ideias de performance das duas gerações apresentadas

É justo observar que as “antigas gerações” de *drag queens* não tinham o acesso facilitado a materiais que as novas gerações possuem atualmente. Por exemplo, para escutar a música nova de uma cantora da qual se gostava, era preciso esperar que o LP ou o CD chegasse às lojas brasileiras ou, até mesmo, aguardar que a canção fosse tocada nas rádios e grava-la em K7. Isso pode ser corroborado pela fala de Antônio Kvalo (2015, s/p) que destacou que tais novidades musicais – assim como outras coisas importantes para performance das *drag queens* – eram trazidas do exterior por pessoas que viajavam com esse propósito.

Além da música, é possível apontar também que as roupas usadas pelas celebridades, que, ao longo dos anos, sempre serviram de inspiração para *drags*, só eram vistas através de revistas, sendo algumas dessas publicações mensais e, poucas delas, semanais. Logo, nota-se que a simultaneidade do contexto atual é algo que conta a favor das novas *drag queens*: se ocorrer algum grande evento, show ou o lançamento de uma faixa musical que interessa a tal público, poucas horas depois o acesso a

qualquer um desses materiais estará disponível online, de forma que as *drags* interessadas em tal produto já possam estar ensaiando performances ou mesmo costurando uma roupa inspirada em algum artista. Observa-se, também, que a própria noção do glamour hollywoodiano, sempre presente no vestuário *drag*, se alternou: agora existem as chamadas celebridades instantâneas que, nem sempre, são reconhecidas por sua beleza padronizada, talentos ou senso de estilo, mas, antes, podem cair no gosto popular pela ausência de algum (ou todos) desses traços. A própria ideia de *starstruck*⁹⁴ foi modificada na medida em que, atualmente, é muito mais fácil, próximo e acessível (do ponto de vista econômico) imitar determinada celebridade.

Observou-se que, ainda, no que tange à “antiga geração”,⁹⁵ o principal relato feito do ponto de vista material da performance, diz respeito às pedrarias, bem como vestidos e casacos onde tal material se faz presente, uma vez que estes são encarados como símbolos de status. Dessa forma, quanto mais pedras bordadas em uma determinada roupa, mais riqueza ela simbolizava. Como maneira de contrapor tal visão, é possível observar que o vestuário da nova geração não conta mais com a predominância da opulência, mas, antes, boa parte das *drag queens* observadas e entrevistadas compram as suas roupas em brechós ou optam por fazer-las, primando por mais simplicidade. Isso se torna mais claro ainda se observamos, por exemplo, os casos de Palloma Maremoto e Sophya Monroe, ambas destacadas na Tabela 2. Enquanto Palloma utilizou um vestido feito de plástico, feito por ela mesma, em sua performance; Sophya relatou que os seus trajes são, geralmente, encomendados em costureiras, sendo copiados de revistas ou fotos que circulam pela internet.

Já no que diz respeito aos palcos, para a “antiga geração” se fez notável a ideia de que o *lipsync*⁹⁶ é sempre bem gesticulado, leve e fluído, como em musicais e filmes das décadas de 1950 e 1960. A título de exemplo, é possível citar a performance de Sophya Monroe, descrita na Tabela 2, uma vez que se trata de uma dublagem de *New York, New York*, música que já faz parte do inconsciente coletivo devido ao seu status de clássico, bem como a referência clara à Marilyn Monroe no nome da *drag queen*

⁹⁴ Palavra utilizada para se referir à ideia de se impressionar com celebridades que não encontra correspondência exata em português, mas expressa de forma mais sucinta a ideia que se deseja evocar no contexto em que foi inserida.

⁹⁵ No presente trabalho o termo “antiga geração” não faz referência à idade das *drag queens* pertencentes à Turma OK, mas antes busca ressaltar *performers* que, independente de tal traço, se alinham com as características e discursos ressaltados com a do grupo supracitado.

⁹⁶ Termo em inglês utilizado para designar o ato de dublar uma música.

supracitada. Como modo de não generalizar todas as *performers* da antiga geração, porém, se faz válido destacar que, algumas, optam por outro tipo de apresentação – como o “bate cabelo” –, mas nenhum desses exemplares pôde ser observado durante a semana do Circuito Artes da Noite.

Em contrapartida, a nova geração acaba por optar por um estilo mais moderno de performance. Se fazendo valer da simultaneidade com que se tem acesso aos lançamentos internacionais, suas performances são mais voltadas para a música pop recente e a admiração por Beyoncé ou, em alguns casos, cantoras um pouco menos conhecidas do grande público, como Grimes, fazem com que tais *drag queens* sejam um produto do seu tempo no sentido de refletir em sua arte exatamente o que existe de mais corrente e fresco em termos de cultura pop. No contexto em que se observou o trabalho de tais artistas, suas performances foram bem diversificadas e, em sua maioria, guardavam algum significado subjetivo à artista e/ou continham uma mensagem, além de funcionarem enquanto entretenimento. De encontro a isso, pode-se destacar a apresentação de Ravena Creole, que interpretou um *medley* exaltando a sua negritude, composto por músicas brasileiras (conforme descrição contida na Tabela 2) ou, ainda, Palloma Maremoto, que abordou a questão de se usar máscaras para conviver em sociedade, bem como tratou a respeito do poder que cada corpo possui.

3.2.3 Sobre influências, visões políticas e sociais

Após toda a pesquisa realizada, nota-se que o corte geracional pode ser situado nos últimos quatro anos. Com a expansão das mídias sociais, bem como o crescente sucesso de *RuPaul's Drag Race*, influência inegável da nova geração de *drag queens*, se tornou cada vez mais fácil se conectar a outras pessoas, independente da distância. Assim, plataformas como YouTube e Instagram permitiram acompanhar a vida e os passos de *drags* de outros países e expandiram o leque de inspirações e possibilidades de montagem. Desde 2009, ano de estreia de *Drag Race*, artistas do tipo atingiram o status de celebridades e possibilitaram um acesso mais facilitado aos truques e segredos para se tornar uma *drag queen*, uma vez que também com o sucesso do *reallity* se expandiram os canais online voltados para tutoriais de maquiagem, por exemplo. Isso afasta a necessidade de estar presente onde das *drags* são mais comuns – casas de show

e boates – para conhecer melhor o seu trabalho, bem como elimina a necessidade de ser amadrinhada por uma mãe *drag*. Observa-se, também, que a crescente popularidade de *RuPaul's Drag Race* e o estabelecimento desse padrão internacional como algo a ser aspirado pelas *drag queens* iniciantes acabou por gerar campanhas de valorização do que é local, de forma que o regional não fique em segundo plano em relação ao que vem de fora. Surgiram, então, *hashtags* manifestando apoio às artistas brasileiras⁹⁷ e isso, além de voltar os olhos para o trabalho realizado em território nacional, serve como maneira de incentivar as *drags* novatas a seguirem o caminho desejado, bem como de incentivar os admiradores da arte *drag* a pesquisarem e frequentarem os locais onde tais *performers* se apresentam.

É interessante, também, estar atento à questão dos locais onde aconteciam os shows de *drag queens*: com a migração dessas artistas para as áreas da periferia, datadas da década de 1990, o distanciamento entre a nova geração e a antiga se agravou, visto que as *neo drags* surgiram em decorrência do crescimento das mídias sociais e se situam no eixo Centro-Zona Sul do Rio de Janeiro. Temos, então, o caráter elitizado de tal geração, uma vez que existe o afastamento de realidades: enquanto a antiga geração migrou para a Zona Norte e para os subúrbios para sobreviver, a nova geração surgiu com acessibilidade quase ilimitada e longe da vivência de quem já fazia o mesmo em outros contextos. Assim, é notável que a vivência que as *drag queens* mais antigas partilham como escolhas de samba, carnaval e a influência de grandes divas do rádio e do cinema clássico, bem como o humor realizado por elas (em um contexto em que as linhas do politicamente correto eram mais turvas), não são compartilhadas, em sua maioria, pelas novas gerações, uma vez que outras coisas aparecem no centro de suas prioridades. Pode-se dizer que, hoje, para as *drag queens* mais novas, o engajamento político através da performance, assim como da maneira com que se portam perante o público, é indispensável. O viés do humor que joga com piadas racistas, gordofóbicas, capacitistas⁹⁸ e explora estereótipos para se construir, não se faz presente nas novas gerações e explica, em partes, o porquê de o estilo de *drag* popular nos anos 1990 ter entrado em derrocada no contexto atual: o escárnio da figura feminina não é mais bem visto e, dessa forma, tal humor e recursos estéticos caíram em desuso por evocar opressões que precisam ser combatidas – o que acaba por causar um afastamento ainda

⁹⁷ #supportyourlocalqueens, em tradução livre apoie a sua queen local.

⁹⁸ Capacitismo é o nome que se dá ao preconceito contra qualquer tipo de deficiência.

maior entre as duas gerações analisadas. A respeito da temática do humor, a *drag queen* Mallona, que se considera pertencente a escola antiga, relatou que “esse humor vem de um mecanismo de defesa, de sobreviver às ruas. Ao invés de rirem de você, rir com você”. Afastando-se disso, as novas escolas, por sua vez, pregam e exigem o respeito mútuo e o protagonismo de fala. Minorias, quaisquer que sejam, não são alvos de piadas, mesmo que você esteja inserido nelas e, portanto, possua alguma espécie de protagonismo que poderia conferir o direito de fazer tais piadas.

Em partes, essa derrocada do estilo noventista e das piadas que oprimem se deve ao próprio público LGBTQ+, que tem adquirido consciência a respeito de igualdade e refletido, cada vez mais, sobre o tipo de performance que deseja ver. Grandes festas nacionais, como Priscilla e Poderosa, quando misturam as duas gerações estudadas em seus palcos, acabam por reafirmar com clareza o que foi discutido até aqui: em uma edição da festa Priscilla, Suzy Brasil foi vaiada por fazer piadas racistas, como chamar uma *performer* negra, Márcia Pantera, de “macaca”. Márcia, por sua vez, foi ovacionada por seu número – também pertencente às escolas mais antigas –, no qual apresentava o “bate cabelo”. Outras *performers* da antiga geração, como Striperella e Ikaro Kadoshi, também são aplaudidos e queridos pelo público porque, apesar do tempo de carreira, se mantêm atualizados e não esbarram em equívocos que poderiam passar despercebidos em outros contextos, mas, atualmente, geram reações parecidas com as que Suzy Brasil recebeu.

Nota-se, ainda, que a antiga geração se mantém presa ao binarismo de gêneros, considerando as convenções sociais de que só existem homem e mulher enquanto tal. Assim, vestimentas, gostos para entretenimento e jeito de agir estariam restritos a esses dois espectros e, grande parte dos artistas, encaram a sua *drag* como uma espécie de versão feminina de si mesmo. Existem, porém, na antiga geração artistas como Ikaro Kadoshi, que transcendem esse binarismo por meio do não uso de perucas e do próprio nome escolhido, por exemplo, mas, dentro dos entrevistados pertencentes à geração mais antiga, há o predomínio de se incorporar na sua *drag* elementos vistos como femininos e construí-la tendo em mente uma representação fiel do que se considera a feminilidade. A nova geração, em contrapartida, possui mais fluidez no que tange às questões de gênero: muitos se identificam como cis-gênero e entendem as suas personagens como extensões das suas personalidades, através de indumentárias não comuns ao dia-a-dia; e, não necessariamente ao se montar, tais artistas buscam

personificar o feminino, uma vez que existem diversas vertentes de *drag*, como os *kings*, os *tranimals* e os *clubbers*, por exemplo, que não são femininos ou até mesmo humanos – mas, sim, quebram as regras do que é entendido como feminino pela sociedade. A ideia da mulher-ilusão, dessa maneira, é desestabilizada e, em seu lugar, assume-se a ideia de contestação do porquê da segmentação tão evidente entre masculino e feminino – o que abre portas para diversos questionamentos pertencentes não somente ao universo *drag* e o mostra como relevante enquanto mais do que manifestação artística em si, mas também como ferramenta de questionamento social.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa se faz notável que uma das principais distâncias entre as duas gerações abordadas ao longo do trabalho se dá, primeiramente, pela ideia que tais *performers* possuem do seu próprio trabalho. Embora não seja exatamente novo o tratamento dado a *drag queens* como uma categoria de artistas – uma vez que a própria Laura de Vison acabou sendo interpretada de tal maneira pelo público, dado o conteúdo de suas performances –, as *neo drags* se afirmam enquanto tal e essa afirmação se faz importante por resgatar exatamente a ideia de que a arte não é limitada e não possui fórmulas prontas, podendo seguir quaisquer caminhos.

A busca de maior liberdade em termos de estética, por exemplo, traz em si a ideia de que, não necessariamente, a *drag queen* é alguém que brinca com a figura feminina e a ideia de feminilidade, como em outros contextos. Esse afastamento de uma noção fechada do que seria o fazer artístico da *drag* gera possibilidades uma vez que, ao se afastarem do tom caricatural adotado por algumas *performers* da antiga geração, as *neo drags* brincam com barreiras de gênero, borrando as fronteiras pré-estabelecidas do que seria masculino e feminino; e resgatam também elementos que não são necessariamente humanos em suas montações, como a natureza e os animais. Além disso, é também a partir da noção de que a arte *drag* é mais ampla do que a pura “imitação feminina” que ocorreu uma maior adesão de mulheres ao movimento *drag* e, também, o maior surgimento de *drag kings*, sendo este segundo um segmento que tem chamado mais atenção e conquistado mais espaço nos últimos anos.

É notável, também, que embora o caráter contestador fique mais evidente quando se aborda a nova geração de *drag queens*, que esse traço não se distancia por completo das gerações mais antigas: o ato de se montar, nos séculos XX e XXI, sempre foi político e, independente da maneira como se apresentam ao público, a simples figura da *drag queen* possui a capacidade de chocar e brincar com a norma social vigente. De encontro a isso, pode-se afirmar que, apesar das diferenças estéticas utilizadas para tal contestação, a ideia de que uma geração de *drag queens* é mais política do que a outra está mais ligada à imagem que as *performers* fazem de si mesmas do que à sua capacidade de, de fato, incitar discussões. Logo, a noção de que as *neo drags* resgatam mais discussões políticas se deve mais ao fato de que as duas gerações abordadas sofreram um distanciamento – causado por um período de baixa visibilidade das

performers mais tradicionais, nos anos 1980 e no início dos anos 1990 – e esse distanciamento, por sua vez, abriu espaço para que a nova geração surgisse como algo novo, influenciado por padrões internacionais e sem muito diálogo com a cena local, visto que a importância do que acontecia no próprio Rio de Janeiro só foi ser pensada e resgatada em momentos posteriores para as *neo drags*.

5 REFERÊNCIAS

- 10 Historical Photos and Stories of Drag Queens.** Disponível em <http://www.huffingtonpost.com/lgbt-news/10-historical-photos-and-b_6625060.html> Acesso em 25 de outubro de 2016.
- AMANAJÁS, Igor. **Drag queen: um percursos histórico pela arte dos atores transformistas.** Revista Belas Artes. Ano 7, n. 19. set-dez 2015.
- BENTO, Berenice. **A reivenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual.** Garamond: Brasília, 2006.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMARGO, Marcos Henrique. **As estéticas e suas definições da arte.** R.cient/FAP, Curitiba, v. 4, n. 1. p. 1-15.
- CASTELANO, Mayka. **Distinção pelo "mau gosto" e estética trash: quando adorar o lixo confere status.** Comunicação & Saúde. Ano 32, n. 55, p. 153-174.
- CLIFTON, Jamie. **Para quê ser transexual quando se pode ser trananimal?.** Disponível em: <<http://www.vice.com/pt/read/para-que-ser-um-transexual-quando-se-pode-ser-um-trananimal>> Acesso em 19 de outubro de 2016.
- CIRCUITO ARTES DA NOITE.** 1., 2016, Rio de Janeiro.
- Comunidade LGBT em luto: Rose Bombom faleceu hoje no Rio de Janeiro.** Disponível em <<http://gplaneta.blogspot.com.br/2011/12/comunidade-lgbt-em-luto-rose-bombom.html>> Acesso em 25 de agosto de 2016.
- DRAG-SE TV.** Disponível em <<https://www.youtube.com/user/dragsetv>> Acesso em 28 de outubro de 2016.
- Dzi Croquettes.** Direção de Raphael Alvarez e Tatiana Issa. Produção de Raphael Alvarez e Tatiana Issa. Tria Productions, 2009. DVD.
- COVALESKI, Rogério Luiz. **Conteúdo de Marca e Entretenimento: Narrativas Híbridas.** Comun. Mídia Consumo, São Paulo, v. 12, n. 34, p. 107-123.
- FAGUNDES, Rodrigo Quevedo. **Cinema queer no cinema brasileiro: a representação dos homossexuais em *Tatuagem* e *Hoje em quero voltar sozinho*.** 2015. 95 páginas. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda).
- GABRIELA, Ana. **Cinema Queer.** Disponível em <<http://www.revistacapitolina.com.br/cinema-queer/>> Acesso em 27 de outubro de 2016.
- JABLONSKI; NUAN. Bernardo; Adriana. **Homossexualidade e preconceito: aspectos da subcultura homossexual no Rio de Janeiro.** Arquivos Brasileiros de Psicologia. v. 54, n. 1. 2002. p. 21-32.

- JUNG, E. Alex. **Real Talk With RuPaul**. Disponível em <<http://www.vulture.com/2016/03/rupaul-drag-race-interview.html>> Acesso em 27 de outubro de 2016.
- KVALO, Antônio. **Vida de rainha**. Rio de Janeiro, 2016, 3 f. (Texto digitado).
- LOURO, Guacira Lopes. **Ensaio sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- MAUS, Stephan. **Androgina e suas vertentes**. 2013. Trabalho apresentado no 9º Colóquio de Moda, Fortaleza, 2013.
- Midnight Movies: From The Margin to the Mainstream**. Direção de Stuart Samuels. Produção de Stuart Samuels. Starz Encore Entertainment, 2005. DVD.
- Morre no Rio o transformista Rose Bombom**. Disponível em <<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2011/12/morre-no-rio-transformista-rose-bom-bom.html>> Acesso em 25 de agosto de 2016.
- Nova geração de drag queens discute a questão dos gêneros e protagoniza websérie**. Disponível em <<http://www.geledes.org.br/nova-geracao-de-drag-queens-discute-questao-dos-generos-e-protagoniza-webserie/#gs.8pzkaUU>> Acesso em 25 de agosto de 2016.
- Para Wong Foo, Obrigado por Tudo! Julie Newmar**. Direção de Beeban Kidron. Produção de G. Mac Brown. Universal. 1995. DVD.
- Paris is Burning**. Direção de Jennie Livingston. Produção de Jennie Livingston. Miramax, 1990. DVD.
- Party Monster**. Direção de Fenton Bailey e Randy Barbato. Produção de Fenton Bailey e Randy Barbato. 20th Century Fox. 2003. DVD.
- Party Monster: The Shockumentary**. Direção de Fenton Bailey e Randy Barbato. Produção de Fenton Bailey e Randy Barbato. Picture This! Home Video. 1998. DVD.
- PHILIPS, Cristian Pereira. **Os novos "club kids" de Londres**. 2011. 98 páginas. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais).
- Priscila, a Rainha do Deserto**. Direção de Stephen Elliot. Produção de Al Clark e Michael Hamlyn. Polygram Filmed Entertainment. 1994. DVD.
- RICHARDSON, Theresa. **The Rise of Youth Counter Culture after World War II and the Popularization of Historical Knowledge: Then and Now**. In: Historical Society 2012 Annual Meeting, 2012. South Carolina.
- RODRIGUES, Wallace. **Laura de Vison: um(a) artista de nossos tempos de discussão de gênero**. Revista História e diversidade, vol. 7, nº 2, 2015, pag. 102-116.
- RuPaul's Drag Race**. Los Angeles: LogoTV, 2008-2016. Programa de TV.
- SALES, Nicolas Silva de. **Uma voz que ressoa pelas rupturas do corpo: encontros entre os estudos queer e o documentário Paris Is Burning**. 2015. 75 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social - Jornalismo).

SCHÜTZE, Jessica. **Dzi Croquettes. Teatro de resistência no período da Ditadura Militar brasileira**. 2015. 48 páginas. Monografia (Bacharelado em Artes Cênicas).

SEDWICK, Eve Kosofsky. **A epistemologia do armário**. Trad. Plínio Dentzien. In: ABELOVE, Henry et alli. *The lesbian and gay studies reader*. Nova York/Londres, Routledge, 1999, p. 45-61.

SILVA, Natanael de Freitas. **Dzi Croquettes: masculino e masculinidades**. 2014. 85 páginas. Monografia (Licenciatura em História).

SILVA, Sabrina Tenório Luna da. **Transgressões na obra de John Waters: uma análise de Pink Flamingos e Problemas Femininos**. 2009. 131 páginas. Dissertação (Mestrado em Comunicação).

SINÔNIMO LAPA. **Suzy Brasil dá adeus a Rose Bombom**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Zp4JOB3XJtM>> Acesso em 25 de agosto de 2016.

SONTAG, Susan. **Notes on “Camp”**. Disponível em <https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf> Acesso em 27 de outubro de 2016.

Suzy Brasil, a drag caricata mais popular do Rio, faz vinte anos de carreira. Disponível em <<http://blogs.odia.ig.com.br/lgbt/2014/05/01/suzy-brasil-a-drag-caricata-mais-popular-do-rio-faz-vinte-anos-de-carreira/>> Acesso em 25 de agosto de 2016.

Texto de apresentação do site oficial da Turma OK. Disponível em <<http://www.turmaok.com.br/>> Acesso em 25 de agosto de 2016.

Wigstock - O Filme. Direção de Barry Shills. Produção de Marlen Hecht e Dean Silvers. Metro Goldwyn Mayer. 1995. DVD.

WHITE, Justine. **Sexuality and the Cross-dressing Heroines in Shakespeare**. Disponível em <https://www.academia.edu/331492/Sexuality_and_the_Cross-dressing_Heroines_in_Shakespeare> Acesso em 27 de outubro de 2016.

ANEXO

ENTREVISTA COM A *DRAG QUEEN* SAMILE CUNHA⁹⁹

Danilo: Pode me responder por que você acha que tem esse distanciamento entre essa nova geração e a antiga geração e se existe uma nova geração e antiga geração, como que você meio que define pra você?

Samile: Bom... Eu não sei se eu sou da antiga geração, mas eu sei de um tempo em que não se montava tanto de *drag*, não tinha em cada esquina uma *drag*, nem meninos de 10 e 12 anos querendo ser *drag*. Eu dei aula em escolas do município, do estado e o gay, na escola do município e do estado, ele não se assumia, ele era extremamente fechado, enrustido, enfim. E hoje eles fazem festinhas para se montar de *drag* e eu sei por conta dos meus amigos que estão no estado e no município. Na UFRJ, onde eu tô atualmente, a minha turma tem 25 alunos, mas tem umas oito *drags*, que se montam, que vão efetivamente até pra aula montados, mas que fazem shows, se apresentam em boates, enfim, em festas... Rola uma, eu não sei se é uma... Eu não sei explicar o que é, mas existe uma fronteira aí entre ser *drag* e não ser *drag* que antigamente ficava restrita com o evento, com a noite, ao evento... Agora as *drags* saem de dia, de tarde, vão para o shopping. Eu já presenciei dois alunos em sala de aula: um tava descalço e o outro tava de salto. Aí me estranhou o rapaz descalço e depois me estranhou o rapaz com salto alto porque eles não estavam maquiados. E aí muito tempo depois eles estavam num banco sentados. Quando eu entrei, eu estava em uma mesa grande e eles no banco, um tempo depois eu reparei que os dois estavam de saias...

Danilo: ()

Samile: Isso... O fato de estar de saia já é natural, se montar já não é mais problemático. Ainda perguntei pra ele assim: você veio de casa assim ou você desceu do ônibus ali e se montou? Aí ele foi e falou: não, saí de casa assim, normal. E aí eu perguntei se recebeu algum olhar, alguma piada, algum xingamento na rua e ele disse que não, que é normal e que no bairro dele tem várias *drags*. É claro que por conta de todos os movimentos de gênero e por conta de uma série de programas em todos os canais, de moças que se vestem de meninos e atores e atrizes que se vestem de *drag*, né, de uma

⁹⁹ Foram preservadas as marcas de oralidade durante a entrevista, que foi transcrita a partir da gravação em áudio.

mulher mais exagerada, eu acho que ficou normal. Eu acho que nem os pais, nem a família, nem as pessoas mais próximas que poderiam ter alguma, alguma crítica ou alguma opinião contrária ao fato de ser *drag*, não têm mais. Eu até acho que tem essa coisa do RuPaul, porque também é um outro filão. Porque a *drag* de hoje é uma *drag* mais elaborada no sentido da produção, da *make*, do cabelo, da peruca bem colocada. A *drag* da geração em que eu me formei, entre aspas, de onde eu vim, a *drag* era uma caricatura do feminino. A gente se montava com sentido crítico, com sentido da ironia, com sentido da brincadeira, com um sentido exacerbado de ser mulher. No sentido do exagero mesmo. E aí a composição era uma composição caricatural. A *drag* de hoje já não é assim. A *drag* se aproxima do transformismo, se aproxima mais do feminino. Talvez a *drag* de hoje ela questione mais ou tenha um discurso mais elaborado sobre a questão de gênero do que a *drag* do passado, dessa outra geração. A gente não questionava gênero, a gente não questionava se era positivo ou negativo ser gay ou não ser gay e hoje esse debate desses papéis sociais, de sair do esquema binário de masculino e feminino é comum. Todo mundo discute isso, professor de matemática... O diretor do Belas Artes eu falei assim "na quarta feira eu vou gravar um programa da Ana Maria Braga. Eu vou trazer a Samile e eu vou dar uma aula de caracterização de *drag*". E ele falou assim "ótimo, professor. Que bom que o senhor conseguiu esse espaço na mídia". Ou seja, eu fico assustado com a maneira despojada de encarar, de aceitar a *drag* da maneira que tá sendo. Essa enxurrada de *drags*. Eu não acho que a maioria faça por vocação, por fazer shows, para fazer dublagem, pela noite. Eu acho que a maioria se veste só para brincar de ser menina, acho que é uma coisa que é plural no sentido de que se antes tinha um foco no show da boate, na *hostess* do clube, na apresentação de Miss Gay, enfim, de um evento efetivo. Hoje a *drag* está no dia a dia, a própria Samile, no caso a minha personagem, sai de casa, vai ali no mercado, vai na feira. Vou de mulher, vou de menino. A gente brinca com isso. Então há uma naturalidade em ser *drag* que, eu acho que a 20 anos atrás, ou 30, quando eu comecei a me montar, eu me montava só o carnaval e eu não vislumbrava a possibilidade da personagem, que não era *drag*, era caricatura, a gente tinha uma ala de caras e caricaturas, que funcionou um tempo na Estácio de Sá, nos anos 80, e depois nos anos 90 lá na Imperatriz. Era um grupo de rapazes que se vestiam de mulher. Mas ao longo do ano a gente não se montava, a montagem se dava só no carnaval. A gente não pensava "ah eu vou testar a reação da quadra e vou amanhã no corte de samba, em pleno janeiro, dezembro ou mesmo em outubro", como a Samile vai agora. Dia 20 é o sorteio

da ordem dos desfiles pro próximo carnaval, segunda-feira, né, dia 20 de junho. Dia 20 já passou. Tô louca. No dia 20 de junho, vai ter um monte de *drag* lá, *drags* que saem na escola de samba e *drags* que vão se apresentar. A gente vai pra rir do mundo, pra rir da ironia. Eu acho que o exercício de feminilização acaba por exorcizar alguns fantasmas que é da ordem do preconceito, que é da ordem da aceitação. Há um exorcismo aí nessa brincadeira que a *drag queen* possibilita ou facilita. Eu não sei como se deu isso, mas de uns cinco anos pra cá é muito fácil ser *drag*, até porque a gente encontra mais fantasias, femininas com o tamanho masculino, a gente encontra sapatos. Tem várias lojas dedicadas a sapatos femininos com tamanhos masculinos. No Saara tem sapateiros especializados só em sapatos de *drags*, eu conheço pelo menos dois. Ainda tem o meu sapateiro que fazia sapatos só pra teatro e agora ele faz mais sapatos para *drags* do que para teatro.

Danilo: No Saara eu só conheço aquele que trabalha ali no ()

Samile: Ali é o Wander e atrás tem a Roberta, que é também uma outra escadinha que é sapatos femininos, mas tem uma sessão de sapatos femininos para meninos. Que é botas, aqueles saltos enormes. Eu conheço mais umas três sapateiras que se especializaram. A dona Regina em Caxias, faz só sapatos pra *drag*, ela faz sapatos para o carnaval, por encomenda, mas você vai lá e tem um monte de transformistas ou gays na fila esperando para provar o seu sapato.

Danilo: Eu queria saber um pouco também sobre Miss Gay do Rio. Porque eu não encontrei quase nada online. Eu encontrei muito de Juiz de Fora, muita coisa de Juiz de Fora. Porque começou em Minas, não foi?

Samile: Começou em Juiz de Fora, acho que há 29 ou 30 anos atrás. O Mister Rio de Janeiro Gay me parece que essa é a 28ª edição e eu tenho conhecimento dele a partir dos anos 90, que era na quadra da Estácio de Sá e depois foi para a quadra da Mangueira e já alguns anos ele acontece na quadra da unidos da Tijuca, ali no portuário. Ele sempre acontece no primeiro ou segundo sábado de junho e nos anos anteriores ele escolhia três misses, três transformistas, que representariam três estados. Um seria o Rio de Janeiro e os outros dois estados seriam escolhidos junto com a organização de Juiz de Fora para representar os 27 estados da federação. É... O concurso de Juiz de Fora teve uma baixa porque a organizadora é muito velhinha, é uma transformista também, e ele teve um AVC e há cerca de dois anos ele tá afastado do concurso e a pessoa que ficou

organizando o Miss de lá não embalou da maneira como aconteceu nos anos que antecederam. Aí o miss Rio de Janeiro Gay escolhe agora candidatas para o Miss Brasil Gay, região Nordeste, que acontece na Bahia no dia 2 de novembro e o Miss Brasil Gay versão São Paulo que também acontece no segundo semestre. Esse da Bahia acontece já tem alguns anos e esse de São Paulo tem 3 a 4 anos só. Aí o que ocorre no Miss Rio de Janeiro, como é na quadra da Unidos da Tijuca e o Rio tem essa cultura do carnaval muito forte, cada candidata representa uma escola de samba do grupo especial. Esse ano serão 15 candidatas. Teremos as 12 do grupo especial e teremos mais 3 do grupo de acesso. Esse figurino que você tá vendo aqui é da Miss Paraíso da Tuiuti que foi uma escola que venceu na série A, o enredo era sobre boi e Nordeste e aí ela tem esse vestido todo de abas de chapéu.

Danilo: ()

Samile: É... Ele já foi usado, foi premiado. Mas é porque ele foi guardado de forma errada, tá muito amassado. Aí eu tô desmontando, vou passar isso aqui a vapor e vou montar de novo.

Danilo: Vai remontar ele?

Samile: Vou remotar porque essa roupa era minha roupa, foi uma roupa de um desfile na Estácio de Sá, mas a miss não tem o meu corpo, ela é mais magrinha. Vai ser um pouco mais de luxo. O que é bacana desse concurso é que há uma indústria de fantasias e de figurinos pra esse concurso. Tem um figurinista no Rio de Janeiro chamado Henrique Filho que faz só roupas de festa para rainha de bateria e para misses ele cobra, uma produção dele fica em torno de 40 mil. Dá pra você ver como é um comércio, é um mercado ainda em expansão. Para fazer frente ao Henrique Filho existem mais uns três ou quatro ateliês que surgiram depois do sucesso dele. Um é o da Bruna Bi que foi a responsável pela vencedora ano passado. Aí tem uma outra que uma (não entendi) São Paulo, Michele LX que veio para o Rio para trabalhar na televisão e faz também figurino para as misses. Tem o Ednar Braga, que era aqui na esquina e agora tá num ateliê, eu acho que em São Cristóvão e ele também faz roupa só para misses...

Danilo: Para Miss Gay?

Samile: Para Miss Gay. E tem... E essas pessoas trabalham também com carnaval então esse universo gay, *drag*, miss gay tá muito ligado ao carnaval, ele é muito carnavalizado. E o concurso são vários artistas que são convidados, tem uma passarela enorme dentro da quadra, tem os jurados, umas vinte pessoas, e tem shows. Shows com *drag*. Quem apresenta é a (), um transformista carioca que tinha uma boate onde se apresentava e Suzy Brasil, como *drag* famosa, também apresenta o concurso. E você tá convidado para ir no dia 4.